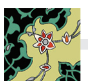
LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 159, Février 2019, 14e ANNEE
5000 TOMANS
5 €

Les sports traditionnels en Iran: pratiques anciennes et contemporaines (I)

www.teheran.ir

www.teheran.ir

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Mosaddeq-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran,
Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati
Saeid Khânâbâdi
Marzieh Khazâï

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi



Recto de la couverture:
Massues servant aux exercices au sein des zourkhâneh iraniennes, musée de l'Héritage Pahlavâni, Birdjand, province du Khorâssân du Sud



LA REVUE DE TEHERAN

Premier mensuel iranien
en langue française
N° 159 - Bahman 1397
Février 2019
14ème année
Prix 5000 Tomans
5 €

Sommaire

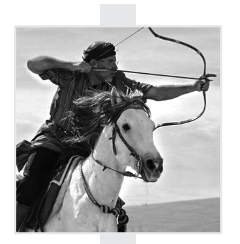
CAHIER DU MOIS

04 *«Le sport traditionnel pratiqué dans les zurkhânehs a été sauvé»*
Samuel Hauraix

10 Le tir à l'arc à cheval en Iran: d'une technique de combat des Parthes à une discipline sportive prisée
Babak Ershadi

20 Aperçu de quelques sports traditionnels tâti du nord-ouest de l'Iran
Zeinab Golestâni - Rahâ Ekhtiâri

25 "*Javânmard, un autre nom pour toi*"
Aperçu sur la vie du lutteur Gholâmrezâ Takhti
Samirâ Deldâdeh



10



30



50

CULTURE

Repères

Aperçu sur l'histoire du bazar iranien
Rahâ Ekhtiâri 30

L'art politique iranien de 1953 à la Révolution islamique de 1979 (II)
Hodâ Zabolinezhâd 40

"Et ce jour-là, il y aura des visages rayonnants et réjouis"
Saeid Khânâbâdi 46

Mohsen Moghaddam (1900-1988) Professeur d'université, peintre, archéologue et collectionneur
Arash Khalili 50

Alirezâ Firouzjâh et Sârâ-Sâdât Khâdem Alsharieh ont brillé au Championnat du monde d'échecs des parties rapides et de blitz 2018
Babak Ershadi 56

Arts

Un duo d'artistes iraniens: Esha Sadr & Ramin Etemadi Bozorg Œuvrer ensemble
Jean-Pierre Brigaudiot 61

Reportage

Une photographe: Nora Kabli «Seule avec l'Iran», une exposition au Centre Culturel d'Iran à Paris.
Jean-Pierre Brigaudiot 66

Littérature

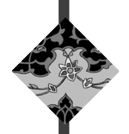
Atiq Rahimi: poète aux masques de la prose
Outhman Boutisane 72

Massoud Rajabniâ
Somaye Kabiri 78

CAHIER DU MOIS

«Le sport traditionnel pratiqué dans les zurkhânehs a été sauvé»

Selon le chercheur Philippe Rochard, très bon connaisseur français de la question, les zurkhânehs ont parfaitement réussi leur virage vers la modernité en attirant de nouveaux publics, tout en pérennisant ses valeurs traditionnelles.



Des sports iraniens traditionnels, celui pratiqué dans les «zurkhânehs» (littéralement «maison de force») est sans aucun doute le plus emblématique. Depuis des siècles, les hommes se retrouvent dans ces gymnases pour pratiquer le «varzesh-e bâstâni» («sport antique»). Les athlètes («pahlevân») y manient des outils de musculation et effectuent des exercices giratoires au rythme de chants sacrés. Un bon moyen de se muscler autant le corps que l'esprit.

Aujourd'hui maître de conférence à la Faculté des sciences du sport de Strasbourg, Philippe Rochard a passé une partie de sa vie dans ces lieux de sociabilité et de transmission de valeurs. Il a consacré sa thèse de doctorat sur le sujet, dans les années 1990, avant d'assurer la direction de l'Institut français de recherche en Iran (Ifri), quelques années plus tard et jusqu'en 2009. Encore très attentif aux pratiques sportives traditionnelles iraniennes, il a récemment participé à la rédaction d'un ouvrage, paru fin 2018 (édité par le chercheur Lloyd Ridgeon), centré sur la «*javânmardî*», en consacrant un chapitre au lien entre cette chevalerie et les zurkhânehs.



Cachet en terre représentant les sports antiques de l'époque sassanide

Revue de Téhéran: L'Unesco, qui a inscrit les rituels des «pahlevan» (athlètes) sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2010, estimait à 500 le nombre de zurkhâneh en Iran. Cette donnée vous parait-elle encore d'actualité?

Philippe Rochard : Absolument, oui. J'ai vérifié les listes, il y en a environ 45 rien qu'à Téhéran. Certains ferment, d'autres rouvrent mais la moyenne reste la même. Pour avoir une idée du nombre de pratiquants dans tout le pays, on peut multiplier le nombre de zurkhânehs par 40 habitués, soit environ 20 000 personnes. Certains peuvent accueillir jusqu'à 80 personnes mais dans les maisons traditionnelles, c'est plutôt de l'ordre de 30 à 40 personnes. Il n'y a pas d'espace pour davantage de toute façon.

Il s'agit donc d'une pratique à la marge. Quels

publics attire-t-elle encore aujourd'hui?

Je n'ai pas pu faire d'enquête sociologique sur la question, mais ce que j'ai vu me donne vraiment l'intuition - un sociologue ne devrait pas parler ainsi! - qu'il y a eu un changement de clientèle. Avec notamment la venue d'une jeunesse iranienne de la petite bourgeoisie, pas forcément issue du milieu populaire, mais qui a reçu une éducation traditionnelle. Des patriotes, des gens curieux qui s'aperçoivent qu'avec ce genre d'exercices, il existe une voie dans le registre du sport amateur. Car des compétitions sont organisées, elles sont télévisées avec une dimension de spectacle, il y a désormais une fédération internationale...

Une bonne partie de cette jeunesse iranienne, en quête de modernité, semble pourtant vouloir s'émanciper des valeurs traditionalistes incarnées par cette pratique millénaire...

Premièrement, soyons clair: malgré la médiatisation de cette pratique, ce qui compte chez les jeunes au niveau sportif, c'est Cristiano Ronaldo! La passion n°1, c'est le football. Pour autant, je n'ai jamais rencontré un Iranien qui ne soit pas fier des athlètes des zurkhânehs. C'est une fierté nationale. D'ailleurs, certains footballeurs ou judokas viennent y pratiquer leurs exercices. C'est impressionnant de voir que cette pratique en touche encore certains. Parce qu'effectivement les jeunes Iraniens sont de plus en plus rétifs à ce poids de l'autorité des aînés. La première chose qu'ils voudraient, c'est s'affranchir de la tutelle des parents. Ils le supportent d'abord pour l'enjeu financier. Car le plus important dans le zurkhâneh est que vous pouvez toujours trouver un travail. L'une de ses fonctions sociales est de rencontrer des gens. Ce lieu a toujours été une rencontre entre des protecteurs et des pratiquants qui peuvent devenir des «clients». «*Je te donne ma reconnaissance. Si tu as des ennuis avec la justice, je suis là pour témoigner. En échange de quoi, tu me dois protection économique et un job.*»

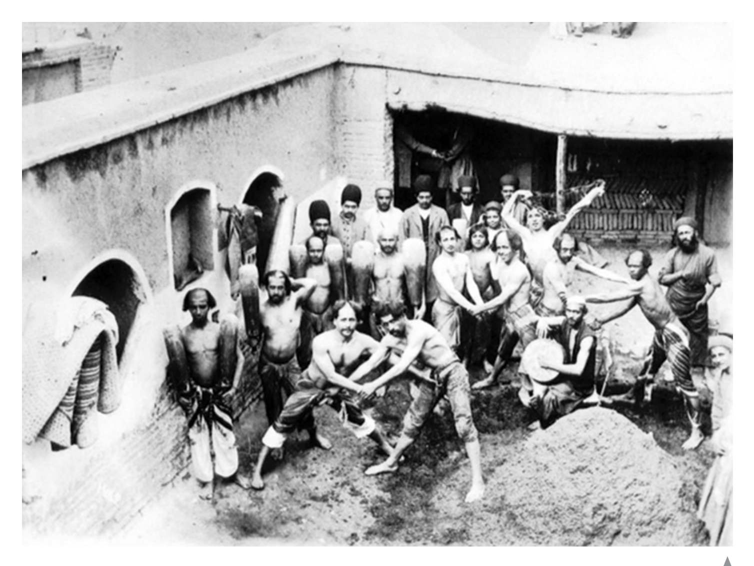


Photo ancienne d'un zurkhâneh et de ses membres

Quelles autres fonctions sociales remplissent ces lieux? Y pénètre-t-on «facilement»?

Ce que j'ai vu me donne vraiment l'intuition - un sociologue ne devrait pas parler ainsi! - qu'il y a eu un changement de clientèle. Avec notamment la venue d'une jeunesse iranienne de la petite bourgeoisie, pas forcément issue du milieu populaire, mais qui a reçu une éducation traditionnelle. Des patriotes, des gens curieux qui s'aperçoivent qu'avec ce genre d'exercices, il existe une voie dans le registre du sport amateur.



Le zurkhâneh Shahid Fahmideh, Téhéran

Vous serez toujours très généreusement accueillis, mais il faut être introduit par quelqu'un. Les zurkhânehs sont des espaces semi-publics, on y intègre des réseaux, des cercles déjà en place. On n'accepte pas n'importe qui. Cette logique est sans doute moins forte aujourd'hui que dans les années 1950. Pour un notable local qui voulait peser dans la municipalité, il était de bon ton, voire indispensable, d'avoir un relais dans ces espaces de force. Les élites locales, les grands bourgeois ou bazaris, les religieux… s'y rendaient pour recruter et obtenir des informations. C'était le lieu de sociabilité pour être au courant de tout ce qui se passait dans la ville.

On retrouve cette dimension sociale dans le paiement des séances par exemple. Les personnes qui ont un certain statut donnent beaucoup plus que la somme habituelle. Lorsque je réalisais mes enquêtes, au lieu de donner 1 000 tomans pour la séance, je donnais le double voire le triple au nom de l'Ifri. Cela fonctionne beaucoup à la donation avec des cérémonies «*gol rizan*» («répandre des fleurs») durant lesquelles on fait appel à la générosité. Le paiement est mis en valeur à l'intérieur même du zurkhâneh avec la clochette du maître de musique (le «*morshed*»). Elle sert à signaler les changements d'exercice mais fait également office de cloche d'honneur. En fonction de l'importance de la personne qui rentre ou sort du lieu, on la secoue plus ou moins longuement et violemment. Si par malheur, votre donation est jugée insuffisante, vous n'entendrez pas cette cloche sonner en quittant la fosse. En revanche, si vous êtes particulièrement généreux, vous sortez comme le président de la République! Le zurkhâneh est un indicateur de la place que vous occupez et de votre réputation au sein du groupe.

À quoi ressemblent les zurkhânehs d'aujourd'hui?

Elles changent de visage. On compte toujours des structures traditionnelles dans le sud ou dans d'anciens villages. Mais aussi dans les salles de fitness pluri-

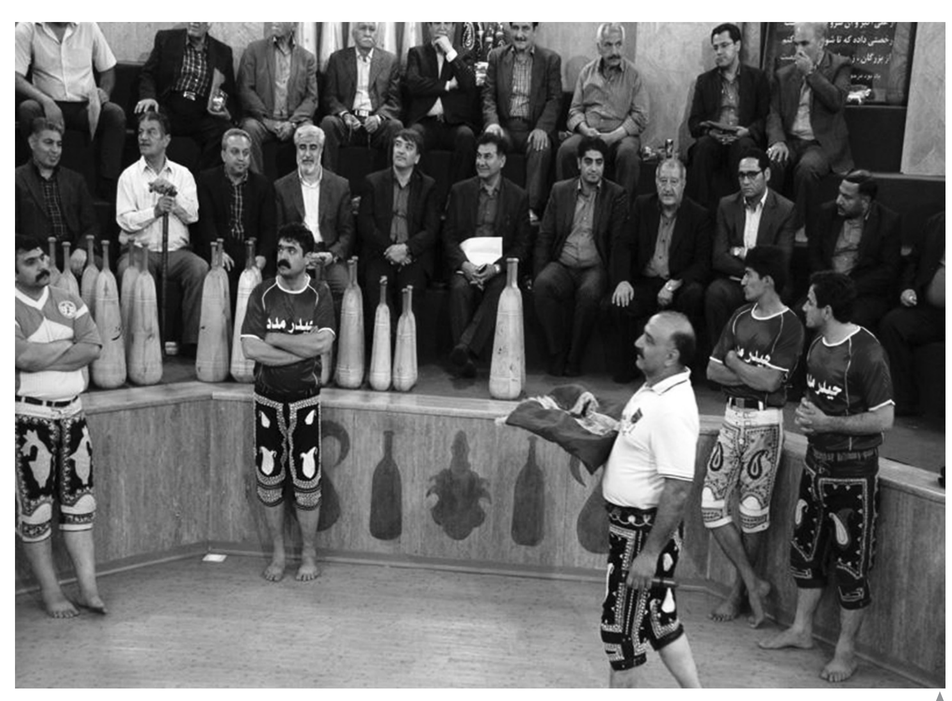
pratiques, comparables aux nôtres en France, qui ouvrent un secteur dédié aux sports antiques, au «*varzesh-e bâstâni*». On peut donc voir des jeunes garçons faire du bodybuilding ou du taekwondo à proximité d'un espace réservé aux exercices traditionnels. Il y a un mélange d'ancien et de moderne à l'intérieur de bâtiments installés dans des quartiers nouveaux, qui historiquement n'ont aucun lien avec le Téhéran des années 1950 ou 1970. Il existe aussi des salles de fitness sans espace spécifique, car la pratique impose la présence d'un maître d'exercice («*miyândâr*») et d'un musicien.

Diriez-vous que cette pratique bénéficie toujours d'un soutien politique?

Absolument, car il existe une incitation financière à promouvoir le sport traditionnel et antique. Le propriétaire d'une salle peut ainsi bénéficier d'exemptions de l'équivalent d'un certain nombre de taxes municipales. L'intérêt pour le gouvernement? C'est la valorisation d'une tradition, de l'identité culturelle persane. Il y a aussi une volonté de montrer que la notion de «fair-play» ou d'éthique sportive n'est pas une invention occidentale. C'est une constante de vouloir le maintenir depuis la Révolution. La lutte est une institution et certainement la pratique sportive la plus valorisée par le clergé iranien. Si vous demandez à un ayatollah de Qom quelle pratique physique exercer, il vous dira la lutte, bien évidemment.

Dans votre article détaillé sur le sujet, vous écrivez que le zurkhâneh a cette «*redoutable réputation, aux yeux des Iraniens, d'être à la fois une antique et glorieuse école de la chevalerie mystique iranienne et un nid de ruffians (…) sans foi ni loi…*». A-t-il meilleure presse aujourd'hui ?

Avec l'institutionnalisation de la



Cérémonie de "*gol rizan*" au sein du zurkhâneh Hazrate Ali ibn Abi Tâleb, Yazd



Le maître de musique (*morshed*) Rostam Ghâsemi, Mashhad

pratique, notamment la création d'une Fédération internationale (ndlr : la Fédération internationale du zurkhaneh (IZSF), née en 2004, dont le rôle est d'assurer la promotion du sport et de ses «valeurs morales»), tout a été fait pour séparer le zurkhâneh de son passé politique tumultueux. Avec des personnages comme Shabân Jafari du temps du Shâh (ndlr: ancien lutteur favorable au Shâh, considéré comme un protagoniste de la chute de Mohammad Mossadegh en 1953), on estimait à la Révolution que les lieux étaient uniquement fréquentés par les suppôts du régime. Ce passé de collusion avec l'ancien pouvoir impérial a fait beaucoup de mal à ces structures. La création de la Fédération, c'était la promesse de dire: «*On est une véritable fédération sportive, en échange de quoi on ne s'occupe plus de politique.*»

La transformation des pratiques a porté ses fruits car les grands-parents ont réussi à faire venir leurs petits-enfants à l'intérieur de ses institutions. Le paradigme a complètement changé. Auparavant, les jeunes adultes venaient s'y faire connaître. Désormais, c'est l'endroit où l'on peut trouver un exemple de vie de la petite enfance jusqu'à la vieillesse.

Aussi, les mères de familles ne

Vous serez toujours très généreusement accueillis, mais il faut être introduit par quelqu'un. Les zurkhânehs sont des espaces semi-publics, on y intègre des réseaux, des cercles déjà en place. On n'accepte pas n'importe qui. Cette logique est sans doute moins forte aujourd'hui que dans les années 1950. Pour un notable local qui voulait peser dans la municipalité, il était de bon ton, voire indispensable, d'avoir un relais dans ces espaces de force.

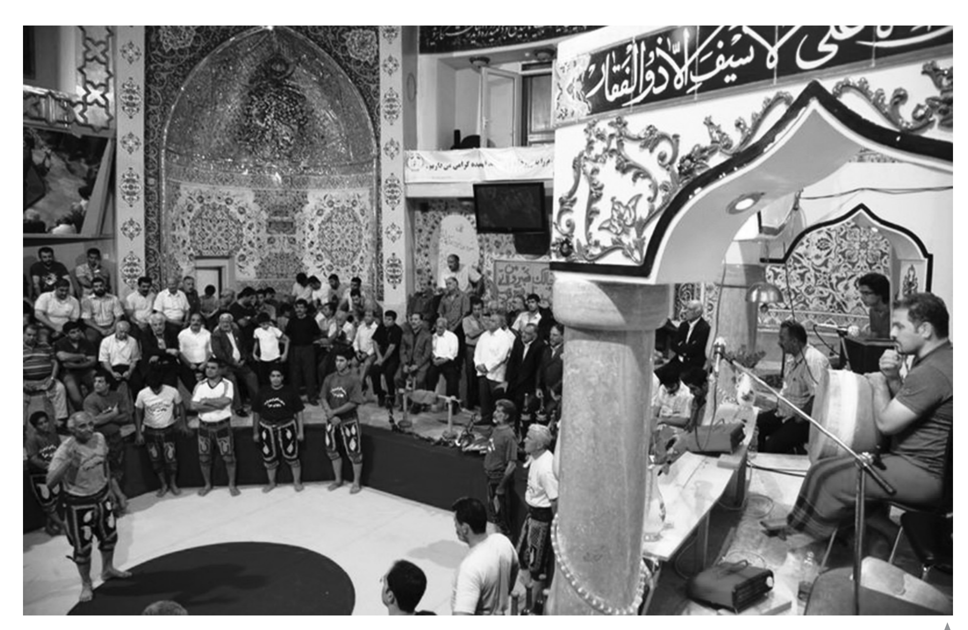
voulaient pas apprendre que leurs enfants fréquentaient ces lieux mal réputés. Des démonstrations ont ainsi été réalisées dans les entreprises ainsi que des visites pour informer les femmes. On leur dit, à elles aussi, que les règles sociales et religieuses étant ce qu'elles sont, elles ne peuvent pas venir dans les zurkhânehs mais que rien n'empêche de reproduire les exercices à domicile. Rien n'empêche d'acheter les outils chez un menuisier, car l'essentiel des outils sont en bois, et de manœuvrer des masses (ndlr: les «mil») qui peuvent peser de 2 à 20 kilos.

Avec cette Fédération internationale du zurkhâneh, en quête de reconnaissance auprès des instances internationales - des contacts ont par exemple été établis avec l'Association mondiale des fédérations internationales de sport en octobre 2018 - la pratique a-t-elle vocation à s'exporter?

En ouvrant cette catégorie de lutte traditionnelle, cette dimension s'est logiquement internationalisée et a bien évidemment rencontré tous les pays qui ont une grande tradition de lutte. Russie, Turquie, Bulgarie, Chine, Mongolie, toute l'Asie centrale en gros… Quand vous ouvrez la porte de la lutte, vous ouvrez la porte du continent asiatique. Vous retrouvez également de grosses traditions de lutte chez tous les pays européens sous influence ottomane.

Mais cela ne s'étend pas à l'Europe centrale (ndlr: a priori, il n'en existe pas en France) ou aux États-Unis, où il y a une tradition de lutte moderne, de lutte libre que l'on retrouve aux Jeux olympiques. Ce travail de reconnaissance est un enjeu financier car en étant reconnu par le Comité international olympique par exemple, la Fédération pourrait avoir accès à des financements. Une chose est sûre: avec son public, le soutien de l'État et la médiatisation, cette pratique est belle et bien sauvée. ■

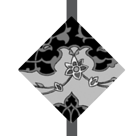
Propos recueillis par Samuel Hauraix.



Zurkhâneh de Tchizar, Téhéran

Le tir à l’arc à cheval en Iran: d’une technique de combat des Parthes à une discipline sportive prisée

Babak Ershadi



Aujourd’hui, le tir à l’arc à cheval ou l’archerie montée est une discipline sportive moderne qui a connu un développement remarquable depuis les années 1990 un peu partout dans le monde, notamment dans les pays ayant d’anciennes traditions d’arts martiaux équestres. À travers le monde, de nouveaux clubs sportifs se spécialisent dans l’enseignement des techniques de cette discipline sportive millénaire qui exige la combinaison de compétences de deux activités sportives différentes: les arts équestres et les techniques du tir à l’arc.

Aujourd’hui, le tir à l’arc à cheval est considéré à la fois comme un sport et un art ancestral dans de nombreux pays. On peut parler, par exemple, du yabusame japonais, une école d’archerie montée dont les origines remontent à l’époque de Kamakura (1185-1333 de notre ère). Si on remonte un peu plus dans le temps, au IIIe siècle de notre ère, on retrouve dans la péninsule coréenne une vague de migration de peuples d’archers-cavaliers provenant de la Sibérie, qui influença la culture guerrière de toute la région.

Le cas des peuples amérindiens est très intéressant: le cheval disparaît du continent américain dès la fin de la dernière période glaciaire (il y a environ 120 000 à 10 000 ans), plus exactement à l’époque de la glaciation du Wisconsin en Amérique du Nord (entre 85 000 et 7000 ans av. J.-C.). Il est ensuite réintroduit par les colons européens au XVIe siècle. Les tribus amérindiennes du Nord et du Sud adoptent le cheval et deviennent, bien que tardivement, des peuples cavaliers reconnus.



Reconstitution d’un cavalier-archer de l’armée sassanide.

Technique de chasse et de guerre, l’archerie montée trouve ses racines en Eurasie profonde, c’est-à-dire dans un vaste territoire qui s’étend des steppes de la Mongolie à l’est jusqu’à la Hongrie à l’ouest; un monde où habitaient des peuples turco-mongols, indo-iraniens et magyars (les Hongrois étant eux aussi originaires d’Asie centrale). Dans d’autres pays comme la France, la discipline est encore récente, mais se développe rapidement. Plusieurs nations perpétuent leur tradition dans ce domaine comme le Japon, la Corée, la Mongolie, les pays de l’Asie centrale, l’Iran, la Turquie, la Jordanie, la Hongrie et la Roumanie.

du tir à l’arc à cheval remontent à l’époque des Scythes (Sakas ou Saces), des Parthes (Parnis ou Parnes), des Sassanides (Perses), des Sarmates (Sauromates), etc.

l’objectif est de tirer des flèches sur une ou plusieurs cibles placées le long d’une ligne de galop dont la

longueur varie entre 30 et 150 mètres. Le cavalier doit donner au cheval la meilleure allure afin que les tirs s'effectuent avec un maximum de précision.

Dans les clubs sportifs, les jeunes cavaliers doivent d'abord apprendre à monter à cheval et gérer la vitesse, puis il leur faut apprendre à tirer à l'arc les pieds sur terre, et enfin à faire les deux à la fois. Lors de cette troisième étape, les cavaliers apprennent que le tir à l'arc à cheval n'a rien à voir avec le tir à l'arc à pied, car il faut faire attention au vent, au galop et aux mouvements du cheval en même temps. Le cavalier doit également se concentrer sur le rythme de sa respiration.

Tous les chevaux sont a priori susceptibles d'être utilisés pour pratiquer l'archerie montée, à condition qu'ils ne soient pas trop grands. L'essentiel est que le galop soit fluide, mais non nécessairement très rapide. Pour être un archer efficace, le cavalier doit apprendre à garder les épaules immobiles lors du galop. Le secret réside dans un équilibre parfait.

En Iran, l'archerie montée en tant que discipline sportive est récente et a été introduite à partir des années 2000. Elle a immédiatement rencontré du succès un peu partout dans le pays, surtout dans les régions où vivent des populations nomades ou sédentarisées qui pratiquent encore cet art martial antique de façon traditionnelle.

Néanmoins, l'archerie montée n'est récente en Iran qu'en qualité de discipline sportive moderne: en tant qu'art martial, elle a été pratiquée depuis l'Antiquité, notamment sous la dynastie parthe des Arsacides (de 250 av. J.-C. à 224 apr. J.-C.) et la dynastie perse des Sassanides (de 224 à 651 de notre ère). Pendant la période islamique, des cavaliers-archers faisaient partie du corps militaire, mais ce fut surtout la dynastie turcique des Seldjoukides (1037-1194) qui forma d'importants régiments de cavaliers-archers et transmit la tradition aux Ottomans (1299-1923).



Un bas-relief de pierre représentant un cataphractaire parthe combattant un lion (British Museum, Londres).

L'archerie montée n'est récente en Iran qu'en qualité de discipline sportive moderne: en tant qu'art martial, elle a été pratiquée depuis l'Antiquité, notamment sous la dynastie parthe des Arsacides (de 250 av. J.-C. à 224 apr. J.-C.) et la dynastie perse des Sassanides (de 224 à 651 de notre ère). Pendant la période islamique, des cavaliers-archers faisaient partie du corps militaire, mais ce fut surtout la dynastie turcique des Seldjoukides (1037-1194) qui forma d'importants régiments de cavaliers-archers et transmit la tradition aux Ottomans (1299-1923).

Les cavaliers-archers iraniens ont remporté le championnat du monde d'abord en 2011 puis en 2012. Le pays a organisé les Compétitions internationales d'arts martiaux équestres pour la première fois en 2017 à Saryazd (province de Yazd) et une deuxième fois en novembre 2018 à Shirâz (province du Fârs). De nombreux hommes et femmes pratiquent ce sport dans des clubs à travers le pays. Lors des compétitions, les cavaliers et les cavalières portent souvent des vêtements traditionnels de leurs régions ou des vêtements historiques. Chaque année, de nombreuses compétions sont organisées au niveau local, régional et national, occasion pour les jeunes cavaliers-archers de s'entraîner et de se préparer pour les compétions internationales.

Dans les clubs sportifs, les jeunes cavaliers doivent d'abord apprendre à monter à cheval et gérer la vitesse, puis il leur faut apprendre à tirer à l'arc les pieds sur terre, et enfin à faire les deux à la fois. Lors de cette troisième étape, les cavaliers apprennent que le tir à l'arc à cheval n'a rien à voir avec le tir à l'arc à pied, car il faut faire attention au vent, au galop et aux mouvements du cheval en même temps.

* * *

La flèche du Parthe

La littérature romaine puis les langues



En novembre 2018, les représentants hommes et femmes de 19 pays ont participé aux Compétitions internationales des arts martiaux équestres à Shirâz.



En novembre 2018, les représentants hommes et femmes de 19 pays ont participé aux Compétitions internationales des arts martiaux équestres à Shirâz.

européennes ont gardé le souvenir de cette tactique de guerre des Parthes dans l'expression «Flèche du Parthe» qui fait allusion, selon le dictionnaire Petit Robert, au *«trait piquant que quelqu'un lance à la fin d'une conversation (par allusion aux Parthes qui tiraient leurs flèches en fuyant)»*. Un «tir du Parthe» est donc une attaque verbale ironique ou cruelle, lancée au moment où l'on se retire sans donner à la personne attaquée la possibilité de réagir.

Le tir parthe était une technique de tir à l'arc à cheval propre aux Parthes. L'archer parthe, monté à cheval, fuyait au galop devant l'ennemi en faisant semblant d'être vaincu et incitait l'ennemi à le poursuivre. Puis, au bon moment, il se retournait sur son cheval. Pivotant carrément de 180°, il décochait ses flèches avec vitesse et précision sur l'ennemi surpris par la volte-face.

«Plus de rois prosternés dans l'ombre avec terreur,
Plus de manteau traînant sur eux, plus d'empereur!
Napoléon était retombé Bonaparte.
Comme un Romain blessé par la flèche du Parthe,
Saignant, morne, il songeait à Moscou qui brûla.
Un caporal anglais lui disait: halte-là!»

Victor Hugo, L'expiation III, «Les châtiments» (1853).

Le tir parthe était une technique de tir à l'arc à cheval propre aux Parthes. L'archer parthe, monté à cheval, fuyait au galop devant l'ennemi en faisant semblant d'être vaincu et incitait l'ennemi à le poursuivre. Puis, au bon moment, il se retournait sur son cheval. Pivotant carrément de 180°, il décochait ses flèches avec vitesse et précision sur l'ennemi surpris par la volte-face.

Grâce à cette technique de guerre qui avait l'avantage de surprendre l'ennemi, les archers parthes avaient une réputation dangereuse. En outre, lors des batailles rangées et de grande envergure, la mobilité des archers parthes leur permettait de répéter à multiples reprises leurs attaques à partir de différentes positions, ce qui les rendait encore plus redoutables. La cavalerie adverse n'avait pas d'archerie pour pouvoir contre-attaquer à distance.

Un bas-relief représentant un cavalier-archer parthe (Musée de Turin, Italie).

La puissance militaire des Arsacides parthes était basée sur deux éléments distincts: les tactiques de guerre mobiles propres aux tribus de cavaliers nomades, et une organisation militaire adéquate pour établir et gérer un vaste empire.

Les armées parthes utilisaient des cataphractaires, c'est-à-dire une cavalerie lourde. Traditionnellement, les guerriers parthes étaient avant tout des archers montés et c'étaient les archers-cavaliers qui débutaient les offensives. Puis, après une intense intervention d'archerie montée, la composante noble de la cavalerie, à savoir les cataphractaires protégés par des armures d'écaille, intervenaient pour finaliser la victoire. Ainsi, les passes successives des cavaliers-archers préparaient la charge de la cavalerie lourde. Par conséquent, contrairement à ce que l'on croit aujourd'hui, l'arme principale des troupes arsacides n'était pas la cavalerie légère d'archers, mais la cavalerie lourde qui pourrait peut-être être comparée avec les blindés des armées modernes. Les cataphractaires parthes étaient armés de longues lances de 4 à 4,5 mètres qu'ils tenaient à deux mains, ce qui leur donnait une longueur suffisante pour toucher un adversaire armé d'une lance. Dans les deux cas, au moment de la charge, les cavaliers-archers légers et les cavaliers-lanciers lourds devaient tenir et guider leurs chevaux de guerre sans mains.

La bataille de Carrhes

Le 9 juin 53 av. J.-C., la ville de Carrhes[1] fut le théâtre d'une grande bataille opposant les légions romaines du triumvir Crassus, alors proconsul de Syrie, à l'armée parthe des Arsacides

commandée par Suréna (84-52 av. J.-C.), grand général du roi Orodès II. Cette guerre fut l'un des plus grands désastres militaires de Rome en raison de la victoire décisive des Arsacides. La bataille de Carrhes fut le premier affrontement direct entre les Romains et les Arsacides. Les récits de cette grande bataille furent relatés un siècle plus tard par l'historien romain Plutarque.

En 55 av. J.-C., quand le Sénat de Rome approuva le plan d'attaque de Crassus contre l'Empire arsacide, les Parthes ne représentaient pas une menace potentielle pour Rome. Les historiens romains sont unanimes pour dire que le but du triumvir Crassus était plutôt de pouvoir se déclarer conquérant et obtenir des richesses et une réputation glorieuse.

En 54 av. J.-C., les légions romaines arrivèrent en Syrie et en Mésopotamie. Dès le printemps 53 av. J.-C., le roi arsacide Orodès II (54-38 av. J.-C.) dit à son général Suréna de préparer les troupes parthes pour empêcher la progression des Romains qui attaquèrent des Etats vassaux des Parthes sur la frange ouest de l'Empire arsacide. Finalement, les deux armées s'affrontèrent le 9 juin 53 av. J.-C. à Carrhes.



Scène de chasse au lion et au sanglier datant de l'époque sassanide.

Selon Plutarque, les troupes de Crassus se composaient de sept légions comprenant environ 30 000 légionnaires, 4000 cavaliers et 4000 fantassins légers.



«Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse» du peintre russe Viktor Vasnetsov (1848-1926) qui reprend la tradition médiévale pour représenter la «Conquête» en train de tirer une «flèche du Parthe».

L'armée romaine était donc numériquement supérieure aux troupes du général des Parthes, Suréna, qui disposait de 9000 cavaliers-archers, 1000 cataphractaires et 1000 chameaux qui portaient sur leur dos des réserves de flèches.

Les armements et les tactiques de guerre des deux armées étaient tout à fait différents. Les légions romaines étaient essentiellement formées de fantassins lourdement équipés et très efficaces dans les batailles rangées, c'est-à-dire les batailles où les deux camps choisissaient l'heure et le lieu de la guerre au préalable. Lors de ces batailles, la cavalerie romaine n'avait qu'un rôle complémentaire, en protégeant les flancs de l'infanterie et en poursuivant si nécessaire l'ennemi qui battait en retraite. En revanche, les Parthes comptaient surtout sur leur cavalerie lourde (cataphractaires cuirassés et munis de lance) et leur cavalerie légère d'archers soutenus par un corps logistique de 1000 chameaux leur assurant une réserve de flèches permettant aux cavaliers-archers de renouveler sans cesse leurs attaques.

Dans le Livre V de son ouvrage intitulé *Histoire romaine*, l'historien allemand et grand spécialiste de la Rome antique Théodore Mommsen (1817-1903) écrit: «*En face des Parthes ainsi armés, tout le désavantage était pour les légions, et dans les moyens stratégiques, puisque sans cavalerie, elles ne demeuraient pas maîtresses de leurs communications, et dans les moyens de combat, puisque, là où l'on n'en vient point à la lutte d'homme à homme, l'arme à longue portée triomphe nécessairement de l'arme courte*.»

La bataille dura jusqu'à la tombée de la nuit et fut désastreuse pour l'armée romaine. Plutarque dresse un bilan de 20 000 Romains tués, 10 000 prisonniers et des milliers de Romains fuyant vers l'ouest. Selon lui, seuls 38 cataphractaires parthes auraient été tués ainsi qu'un nombre indéterminé de cavaliers-archers.

Pendant la nuit, Crassus réunit un conseil qui donna l'ordre de la retraite. Ils quittèrent le lieu pour rentrer à Carrhes. Les Parthes attendirent le jour pour les poursuivre. Le 10 juin, un désaccord entre Crassus et certains de ses généraux divisa l'armée romaine: 500 cavaliers fuirent vers la Syrie et près de 5000 légionnaires restèrent avec Crassus. Le 11 juin, Suréna comprit que les Romains pourraient lui échapper; il proposa donc la cessation des hostilités à condition que les Romains lui livrent Crassus. Suréna offrit ensuite une rencontre à Crassus pour parlementer. Crassus accepta mais fut assassiné par un officier romain qui voulait l'empêcher de

Scène de chasse au lion de Shâpour II (309-379 de notre ère). Successeurs immédiats des Parthes, les Sassanides, cavaliers-archers, ont atteint, à la fin de l'Antiquité, la perfection de l'équitation guerrière. L'archer se retourne et tire sa flèche à la manière du cavalier parthe.

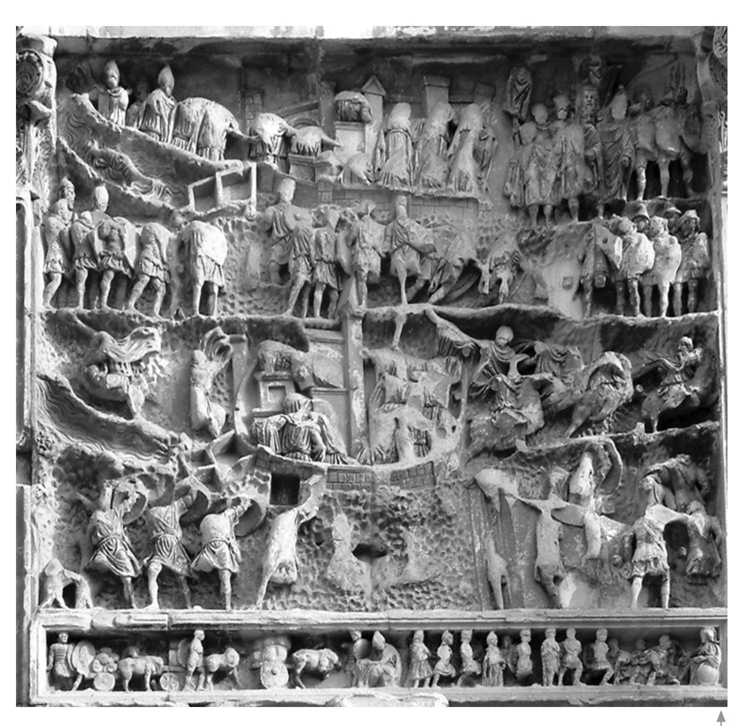


Bas-relief à Tâgh-e Bostân (Kermânshâh) représentant un cataphractaire de l'armée sassanide. La couronne qu'il porte est celle du roi Pirouz Ier (457-484). Mais les experts pensent plutôt qu'il s'agirait de Khosrow II (590-628) surnommé Parviz (le Victorieux) représenté ici sur son cheval Shabdiz (littéralement, couleur de nuit).

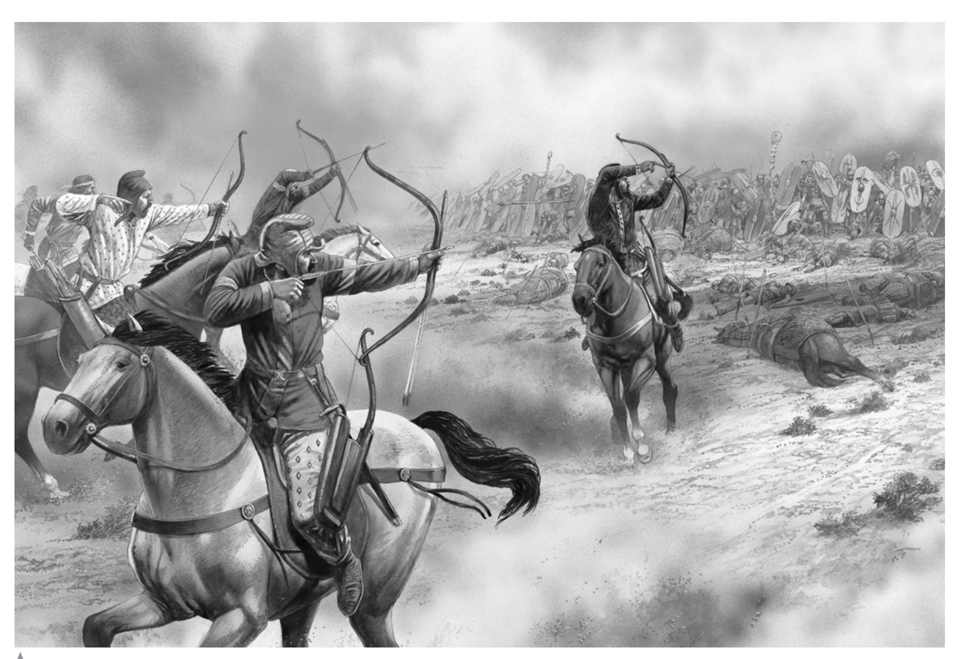
se rendre aux Parthes.

Suréna gagna sept aigles romaines, c'est-à-dire ces enseignes militaires des légions dont la hampe était surmontée d'un aigle en argent. L'objet était considéré comme la fierté des légionnaires romains. Suréna les offrit au temple d'Anahita, ancienne divinité iranienne, à Ctésiphon. Pour les Romains, cette première perte des enseignes représentait une véritable humiliation. Plus de 30 ans plus tard, le quatorzième roi de la dynastie Arsacide, Phraatès IV (en persan, Farhâd) qui régna de 38 à 2 av. J.-C., décida de retourner ces enseignes à Auguste (empereur romain de 27 av. J.-C. à 19 apr. J.-C.) en signe de bonne volonté et signa avec lui un traité de paix.

Si Plutarque présente Crassus comme un homme cupide et avare qui «passait ses jours penché sur la balance», il brosse un portrait flatteur de Suréna, général du

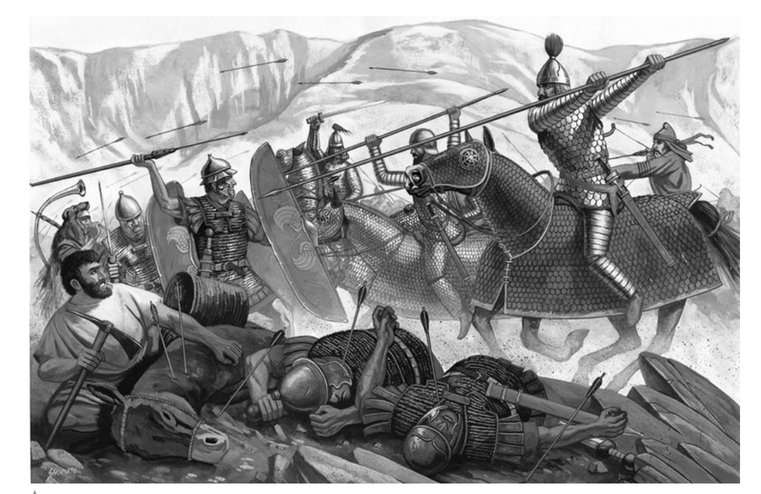


Bas-relief représentant les guerres romano-parthes sur l'arc de Septime Sévère à Rome (Italie).



Représentation des cavaliers-archers légers de l'armée parthe lors de la bataille de Carrhes.

roi parthe. Dans son ouvrage intitulé *La vie de Crassus* rédigé 170 ans après la bataille de Carrhes, Plutarque écrit: «Suréna n'était pas un homme ordinaire: ses richesses, sa naissance et sa réputation le plaçaient immédiatement au-dessous du roi; en valeur et en prudence, il était le premier des Parthes, et ne le cédait à personne pour la beauté de la taille et de la figure. Quand il était en voyage, il avait à sa suite mille chameaux qui portaient son bagage, deux cents chariots pour ses concubines, mille cavaliers tout couverts de fer et un plus grand nombre armés de façon légère, car ses vassaux et ses esclaves auraient pu lui composer une escorte de dix mille chevaux; sa naissance lui donnait le droit héréditaire de ceindre le bandeau royal aux rois des Parthes le jour de leur couronnement.»



Une représentation de la bataille de Carrhes: après les actions des cavaliers légers, les cataphractaires parthes interviennent pour en finir avec les légions de Crassus.

Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse

Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse sont des personnages célestes mentionnés dans le Nouveau Testament au sixième chapitre du livre de l'Apocalypse.

Le premier est «la Conquête» (armée d'un arc) monté sur un cheval blanc, le deuxième «la Guerre» (munie d'une grande épée) monté sur un cheval rouge, le troisième est «la Famine» (équipée d'une balance) monté sur un cheval noir et le quatrième est «la Maladie/la Mort»

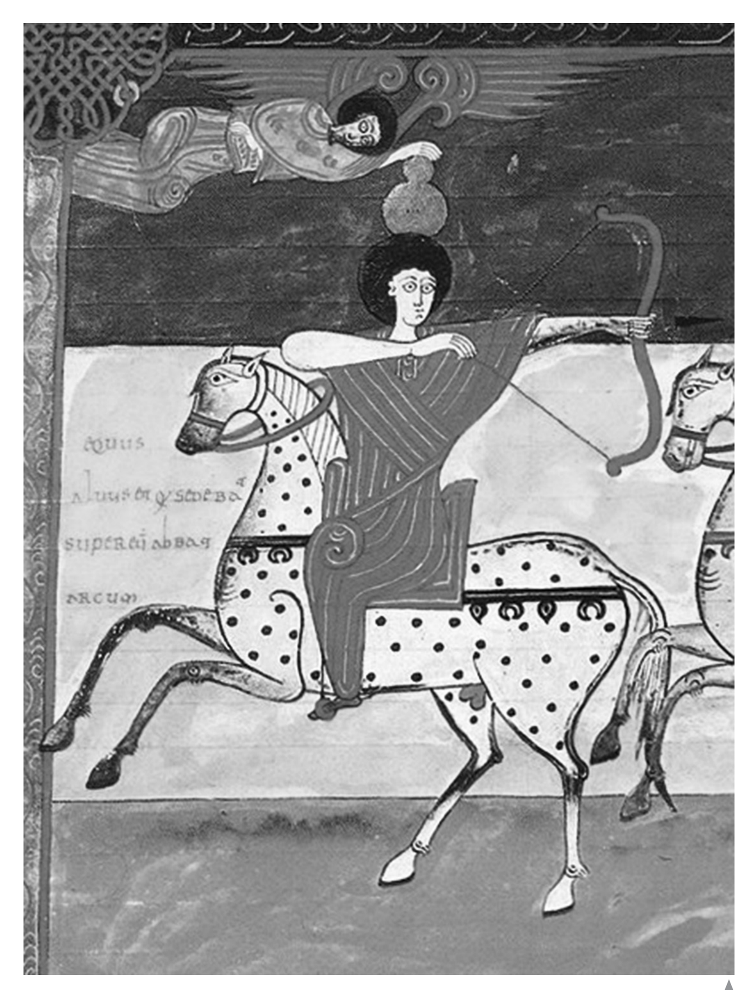
(armée d'une faux) monté sur un cheval blême et pâle. Selon le Nouveau Testament, l'apparition des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse se succède dans le temps, mais leur chevauchée sera simultanée et inaugurera le commencement de la fin du temps.

«Le pouvoir leur fut donné sur le quart de la terre, pour faire périr les hommes par l'épée, par la famine, par la mortalité, et par les bêtes sauvages de la terre.» (Apocalypse 6:8)

Pendant des siècles, la signification symbolique des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse a fait l'objet de nombreuses interprétations. Dans les commentaires revenant sur la Conquête, qui monte un cheval blanc, on rencontre des allusions au «cavalier parthe»: *«Je regardai, et voici, parut un cheval blanc. Celui qui le montait avait un arc; une couronne lui fut donnée, et il partit en vainqueur et pour vaincre.»* (Apocalypse 6:2)

Bien que ce premier cavalier apparaisse en tête d'une série de fléaux meurtriers, la couleur symbolique de son cheval blanc est considérée comme ayant une connotation nettement positive dans la plupart des interprétations, d'autant plus qu'il apparaît en conquérant. Pour certains, il pourrait s'agir d'un être céleste triomphant. Nombreux sont des commentateurs anciens et modernes (catholiques ou protestants) qui affirment que le cavalier au cheval blanc serait Jésus-Christ, surtout que dans un autre verset du même chapitre, ce cavalier est identifié au «Verbe de Dieu»: «*Et il était revêtu d'un vêtement teint de sang. Son nom est la Parole de Dieu.*» (Apocalypse 19-13)

Néanmoins, d'autres commentateurs voient dans l'image du premier cavalier une puissance terrestre. Pour plusieurs auteurs du Moyen Âge, le cavalier au cheval blanc était l'Empire romain conquérant ou bien l'Empire parthe envahissant l'Empire romain. En effet, l'Euphrate, considéré symboliquement comme la frontière entre les deux Empires, a été cité deux fois dans le Livre de l'Apocalypse. D'ailleurs, les Parthes ont toujours été représentés sous forme d'archers montés à cheval. ■

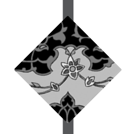


Une représentation médiévale de la «Conquête» (premier Cavalier de l'Apocalypse) dans le manuscrit appelé «Beatus de Ferdinand et de Sancha» (écrit et peint vers 1047). Cette miniature d'inspiration mozarabe montre la «Conquête» en train de tirer une «flèche du Parthe», tandis qu'un ange tient une couronne à deux boules semblable à celles de certains rois sassanides, dont Khosrow Ier et Khosrow II.

1. Aujourd'hui, Harran dans le sud de la Turquie.

Aperçu de quelques sports traditionnels tâti du nord-ouest de l'Iran

Zeinab Golestâni
Traduction: Rahâ Ekhtiâri



Derow est un village situé dans le district rural de Shâhroud, dans le département de Khalkhâl, province d'Ardebil, dans la région de Tâlesh, au nord-ouest de l'Iran. Les habitants de ce village très ancien parlent une langue perse antique, le tâti. À côté de leur langue antique, ces villageois préservent aussi des rites et des traditions ancestrales iraniennes. Chaque année, cette région est parmi celles qui, à l'occasion de Norouz, organise un festival de jeux régionaux et très anciens, qui attire des milliers de visiteurs. Ces jeux ancestraux, faciles à préparer, sont similaires à tant d'autres auxquels les Iraniens ont pu jouer lorsqu'ils étaient enfants. La particularité de cette coutume locale est d'avoir su garder la dimension ludique du jeu à l'intention des adultes et de montrer qu'il suffit d'un rien pour retourner à la joie d'une relation simple aux choses et aux êtres.

Nous avons choisi de présenter quelques-uns des jeux de cette vieille région. Nous remercions tout particulièrement Hassan Vâhedparast, Djahândoust Sabz'alipour et Sâdegh Veisânian, locuteurs de tâti, qui ont accepté de répondre à nos questions et permis de compléter cet article.

Les habitants de ce village très ancien parlent une langue perse antique, le tâti. À côté de leur langue antique, ces villageois préservent aussi des rites et des traditions ancestrales iraniennes. Chaque année, cette région est parmi celles qui, à l'occasion de Norouz, organise un festival de jeux régionaux et très anciens, qui attire des milliers de visiteurs.

Le Pitmezâ

Ce jeu masculin, pratiqué au printemps, oppose deux équipes au nombre de joueurs illimité mais égal. Le matériel de ce jeu consiste en deux battes de bois, une à manche long d'environ un mètre et 5 cm de diamètre appelée *les*, et une à manche court, de 20 cm de long et de 5 cm de diamètre, appelée *pit*. Un petit fossé est creusé au centre et au point de départ/retour du terrain de jeu.

Le jeu commence avec un tirage au sort ou sur accord des chefs d'équipes. L'équipe qui débute le jeu place une petite baguette de bois, nommée *galeh,* au-dessus du fossé/base. Puis l'as de l'équipe, qui ouvre la manche, l'en déloge avec sa *pit*, un peu comme une balle de golf. L'équipe adverse, qui s'est positionnée à une distance de 15 à 20 mètres, doit alors rattraper la *galeh* au vol avant qu'elle ne touche le sol. Si elle est rattrapée en plein vol, le batteur perd et son équipe perd un point. Si la *galeh* tombe à terre, ou si les membres de l'équipe adverse la font voler encore plus loin du fossé, ils doivent essayer de la renvoyer vers le fossé, ce qui donne le temps à l'équipe en défense (de la base) de courir vers la base comme au baseball américain. En d'autres termes, l'un des membres de l'autre équipe – l'équipe du batteur initial qui défend



Paysage hivernal du village de Derow
Photos prises par Mehdi Veisâniân

la base – doit courir la distance entre le lieu où est tombé la *galeh* et la base, en criant «zooooooooo», preuve qu'il ne conserve pas son souffle. Il doit avoir une réserve d'air assez importante pour pouvoir courir directement jusqu'à la base sans s'arrêter de souffler le son. S'il s'arrête de souffler ou est incapable de rejoindre la base avant que l'autre équipe n'y renvoie la *galeh*, son équipe perd de



Le village en hiver


Ghaysh Mezâ

nouveau un point. Après chaque point de gagné ou de perdu, les équipes changent de place, ce qui fait que les gains et pertes se font par alternance. À chaque manche, les perdants doivent porter les gagnants sur leur dos jusqu'à la base. Il n'y a pas de délai horaire et les joueurs peuvent continuer autant qu'ils le souhaitent.

Zalzalakâ

Zalzalakâ oppose deux équipes de sept ou huit joueurs. Un arbitre est choisi puis les deux séries de joueurs se mettent en ligne, face à face, avec les deux mains étendues derrière eux et ouvertes. L'arbitre choisit une graine ou un objet rond et petit, comme un caillou plat, puis commence une ronde autour des joueurs


Amân Amân



Tap mezâ

en chantant un air consacré où revient le mot «Zalzalakâ», puis, à l'improviste, place l'objet dans la main d'un des joueurs. Ce joueur doit alors s'enfuir adroitement en passant entre les deux lignes ennemies mais sans se faire toucher aux jambes.

Lenga, Lenga

Dans ce jeu, on trace une figure de carré sur le terrain de jeu. La moitié des joueurs se positionnent à l'intérieur du carré, l'autre moitié à l'extérieur. Pour choisir quelle équipe se place à l'intérieur et vice-versa, on utilise un caillou à une face marquée à la place d'une pièce de monnaie.

Les joueurs situés à l'extérieur doivent entrer l'un après l'autre dans le carré, à cloche-pied et essayer d'attraper les joueurs à l'intérieur. Ces derniers doivent éviter leurs poursuivants mais sans sortir du carré. Chaque fois qu'un joueur à l'intérieur est «saisi», il doit changer de place avec son attrapeur et sortir du carré. Le temps de jeu est délimité et à la fin du délai imparti, l'équipe dont les membres sont les plus nombreux à encore jouer est l'équipe gagnante.

Ghaysh Mezâ

Mezâ signifie «jouer» en tâti. Le *ghaysh mezâ* est un jeu masculin qui se pratique avec une ceinture. Un cercle de protection imaginaire ou tracé sur le sol

Zalzalakâ oppose deux équipes de sept ou huit joueurs. Un arbitre est choisi puis les deux séries de joueurs se mettent en ligne, face à face, avec les deux mains étendues derrière eux et ouvertes. L'arbitre choisit une graine ou un objet rond et petit, comme un caillou plat, puis commence une ronde autour des joueurs en chantant un air consacré où revient le mot «Zalzalakâ», puis, à l'improviste, place l'objet dans la main d'un des joueurs.



Tut âl Qaymisham

protège une ceinture dont la boucle est au centre du cercle. Une équipe de défense de la ceinture se positionne à l'intérieur et se charge d'empêcher toute tentative de la saisir. Si l'équipe adverse réussit à se saisir de la ceinture, elle est en droit de plaisamment - sans trop insister cependant! - fouetter l'équipe perdante avec l'objet du litige.

Amân Amân

Ce jeu féminin est un jeu de rapidité et de réflexe. Les joueuses se tiennent par la main et forment un cercle. Une des joueuses lance le refrain «Amân Amân Amân Amân hâ layle», les autres répètent dans l'ordre. Des pas suivent et après une série de pas, chaque joueuse pivote et lève la main de sa voisine. Une seconde d'inattention et une erreur force une participante à déclarer forfait. Ce jeu se pratique plutôt comme une distraction plaisante qu'une compétition féroce. Les femmes y tiennent d'ailleurs comme à une tradition du *Sizdah bedar* ou dernier jour des festivités du Nouvel An, qui marque l'apogée des salutations à la nature et au printemps.

Tap Mezâ

Dans ce jeu, un homme assis au centre d'un cercle est protégé par son compagnon de jeu qui reste debout derrière lui en tenant fermement le col de sa chemise, qu'il ne doit pas lâcher. Les joueurs adverses tentent de toucher le dos du joueur assis avec la paume de la main.

Pour atteindre le dos de la cible, ils peuvent assiéger le défenseur. Dans ce jeu de stratégie, chaque variation et choix emporte des conséquences et un jeu compliqué de remplacement du joueur assis, alors que le défenseur reste le même pendant un long moment.

Tut âl Qaymisham

Le nom de ce jeu provient d'une expression turque: «Tiens! Je le tiens!». Les deux arbitres de ce jeu sont choisis parmi les vieux sages du village. Quelques joueurs s'assoient ensuite en cercle. Deux autres joueurs courent autour du cercle, l'un d'eux tentant d'attraper l'autre. L'autre joueur, pour ne pas se faire attraper, a le choix de toucher un des joueurs assis en disant «Tut!», qui signifie «Attrape-le, mon poursuivant.»

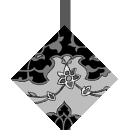
Le poursuivant ou 2e joueur doit alors courir vers le joueur désigné et le toucher en disant: «Tut âl Qaymisham». S'il échoue et n'arrive pas à le toucher avant que l'autre ne se lève, il perdra et devra porter l'autre joueur comme pénalty. Il est encouragé par les autres joueurs à le porter jusqu'au moment où il le jette sur un autre joueur assis qui doit réceptionner le gagnant, sinon, ce sera son tour de porter le porteur. ■

Bibliographie:
Sabz'alipour, Djahândoust, *Farhang-e tâti* (Dictionnaire de la langue Tâti), Rasht, Farhang-e Iliyâ, 2011.

24

“Javânmard*, un autre nom pour toi**”
Aperçu sur la vie du lutteur Gholâmrezâ Takhti

Samirâ Deldâdeh



Gholâmrezâ Takhti, né en 1930 et décédé en 1968, est une figure de renom de la scène sportive iranienne des années 50-60. Surnommé "héros du monde", ce lutteur iranien symbolise la notion de *javânmardi*, sorte d’éthique chevaleresque et spirituelle, pour ses compatriotes et ses partisans dans le monde entier. Activiste socio-politique, Takhti a paré ses exploits sportifs de valeurs humaines telles que la générosité et la bienveillance.

En 1956, Gholâmrezâ Takhti (87 kg) et Emâm-Ali Habibi (67 kg) remportent les premières médailles d'or de l'histoire du sport en Iran aux Jeux Olympiques de Melbourne.

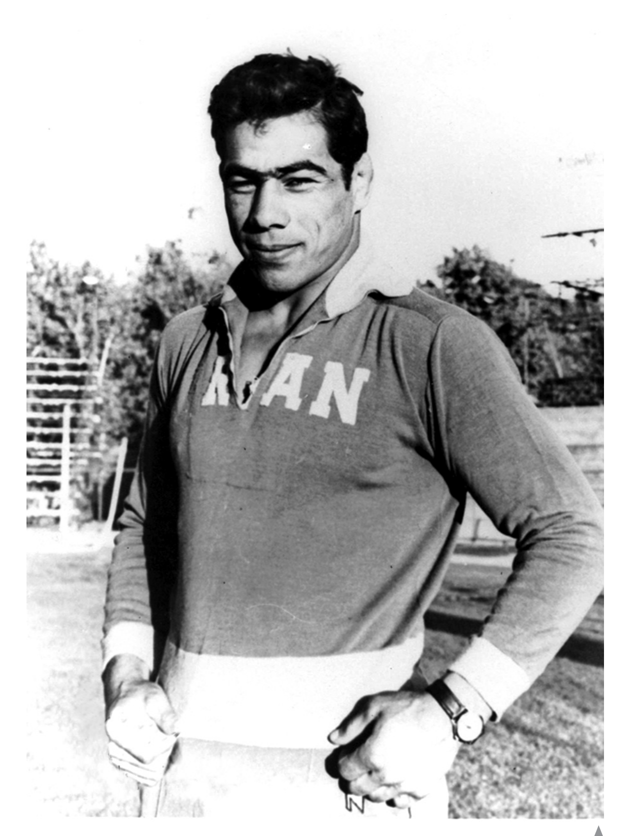
Une médaille d'or et deux d'argent aux Jeux Olympiques, deux médailles d'or et deux d'argent aux Championnats du monde de lutte, et une médaille d'or aux Jeux Asiatiques, tels sont les exploits internationaux de Takhti qui lui ont valu le titre de "Champion du siècle" (score 13), avec Emâm-Ali Habibi et Abdollâh Movahed. Les portraits de ces trois lutteurs iraniens ont d’ailleurs été apposés au mur du Hall of Fame de la Fédération Internationale des Luttes Associées (FILA)[1].

Les premiers pas vers la victoire

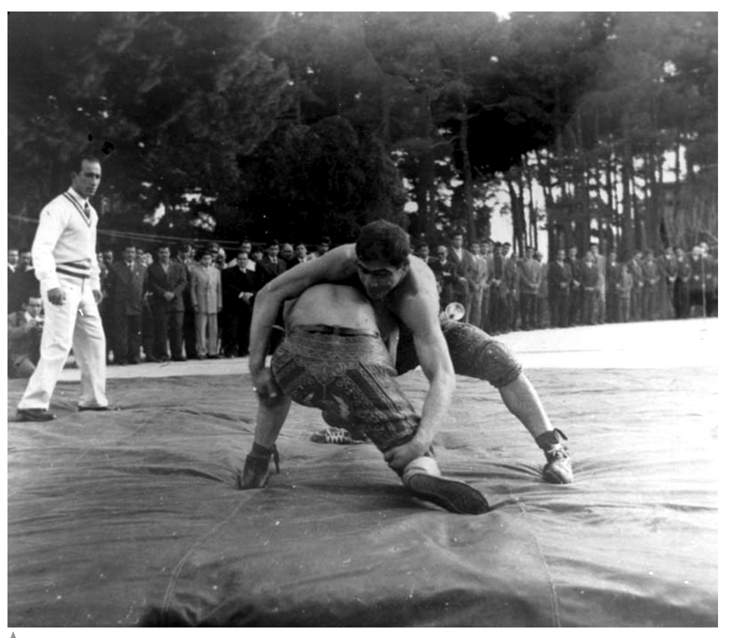
Gholâmrezâ Takhti est né en 1930 dans une famille modeste dans le quartier de Khâniâbâd, au sud de Téhéran. Après avoir effectué ses études primaires à l'école Hakim-Nezâmi, il abandonne ses études secondaires entamées au lycée Manouchehri afin de travailler et de pouvoir soutenir sa famille, en particulier sa mère veuve. Il est engagé en tant que simple ouvrier au sein de compagnies pétrolifères actives à Masjed-Soleimân, au sud de l'Iran. Il devient plus tard employé de la Compagnie des chemins de fer de Téhéran.

Takhti commence la pratique du sport traditionnel dans les «maisons de force» (*zourkhâneh*) et la lutte traditionnelle auprès d’un célèbre sportif de l'époque, Seyyed Ali Haghshenâs.

En 1948, appelé pour le service militaire, il continue la pratique de la lutte libre sous la direction du Secrétaire Général de la Fédération de lutte de l'époque, qui travaillait au même centre militaire où Takhti effectuait son service. En 1966, il se marie avec Shahlâ Tavakoli. Leur fils, Bâbak se lancera plus tard dans une carrière d'écrivain et de traducteur.



Gholâmrezâ Takhti



Lutte entre Gholâmrezâ Takhti et Abbâs Zandi, palais de Sa'dâbâd

> De 1950 à 1959, il remporta huit championnats nationaux. En 1951, il obtint la médaille d'argent de sa catégorie (79 kg) aux Championnats du monde d'Helsinki. Takhti et ses trois coéquipiers, Mohammad Mollâghâssem (médaillé d'argent des 52 kg), Mohammad-Mahdi Yaghoubi (médaillé de bronze des 57 kg), et Abdollâh Mojtabavi (médaillé de bronze des 73 kg), ont remporté les premières médailles de l'équipe iranienne de lutte dans les compétitions internationales.

La mort d'une star

Takhti est retrouvé mort un jour de l'hiver 1968 dans sa chambre à l'Hôtel Atlantic de Téhéran. Deux jours plus tôt, il avait écrit son testament et précisé qu'en cas de décès, Kâzem Hassibi, dirigeant du Front national d'Iran, serait le tuteur de son fils de 4 mois, Bâbak. Dès la diffusion de la nouvelle de sa mort, de nombreuses suppositions ont été faites par ses partisans et opposants. Les deux journaux gouvernementaux *Keyhân* et *Ettela'ât* ont déclaré qu'il s'était suicidé à la suite d'un désaccord avec son épouse. D'autres soutenaient qu'il s'était suicidé à cause de ses derniers échecs sportifs. Parviz Arab, un ami proche de Takhti, affirma qu'il s'était suicidé "par un mélange d'opium et d'aspirine versé dans un verre d'eau". Le Front National d'Iran, auquel Takhti était adhérent, confirma la thèse du suicide du lutteur iranien. Mais un groupe plus important fit un lien entre sa mort inattendue et l'hostilité du régime pahlavi à son égard.

Les services de renseignements du régime pahlavi, la SAVAK, incapables de tirer parti de la popularité nationale et internationale de Takhti en faveur de la personne du roi et de son système, l'ont empêché de se présenter à des compétitions de lutte notamment au niveau international. Profondément touché par cette interdiction, Takhti, affecté physiquement et mentalement, s'était pour la première fois incliné face à ses adversaires aux Jeux Olympiques de 1966, auxquels il participait après plus de deux ans d'absence. Il était revenu de ces jeux sans aucune médaille.

Retour sur sa carrière sportive

En 1945, Gholâmrezâ Takhti commença à pratiquer la lutte traditionnelle auprès du champion Seyyed Ali. En 1950, à l'âge de vingt ans, il rejoignit le club sportif Poulâd où il se mit à pratiquer en style libre. La même année, il s'illustra au Championnat de lutte d'Iran sous la direction de Habibollâh Bolour. De 1950 à 1959, il remporta huit

championnats nationaux. En 1951, il obtint la médaille d'argent de sa catégorie (79 kg) aux Championnats du monde d'Helsinki. Takhti et ses trois coéquipiers, Mohammad Mollâghâssem (médaillé d'argent des 52 kg), Mohammad-Mahdi Yaghoubi (médaillé de bronze des 57 kg), et Abdollâh Mojtabavi (médaillé de bronze des 73 kg), ont remporté les premières médailles de l'équipe iranienne de lutte dans les compétitions internationales.

L'année suivante, aux Jeux Olympiques d'Helsinki, Takhti obtient sa deuxième médaille d'argent alors qu'il n'a que 22 ans. Quatre ans plus tard, aux Jeux de Melbourne, Takhti (87 kg) et Emâm-Ali Habibi (67 kg) raflent les deux premières médailles d'or de l'histoire du sport d'Iran. Takhti obtient de nouveau l'or au Championnat mondial de Téhéran (1959), puis de Yokohama (1961). Il s'incline face à son adversaire turc à Rome en 1960, mais remporte la médaille d'argent des Jeux mondiaux de 1962 à Toledo.

Ayant débuté sa carrière sportive dans la catégorie «poids moyen», Takhti se présente ensuite dans la catégorie supérieure (à partir de 1962, il lutte chez les 97 kg). Aux Jeux Olympiques de 1964, alors qu'il a atteint un âge mur, il ose affronter des rivaux plus lourds que lui tel que le turc Ahmet Ayik qui le bat néanmoins. Les derniers échecs de Takhti l'éloignent pour toujours des podiums puis, peu à peu, des championnats et des tapis de lutte. La plupart des adversaires de Takhti pendant ces quatorze années de pratique sont les champions en titre tels que le turc Ahmet Ayik, le suédois Viking Palm, le russe Alexander Medvedev, le turc Ismet Atli, etc.

Les records

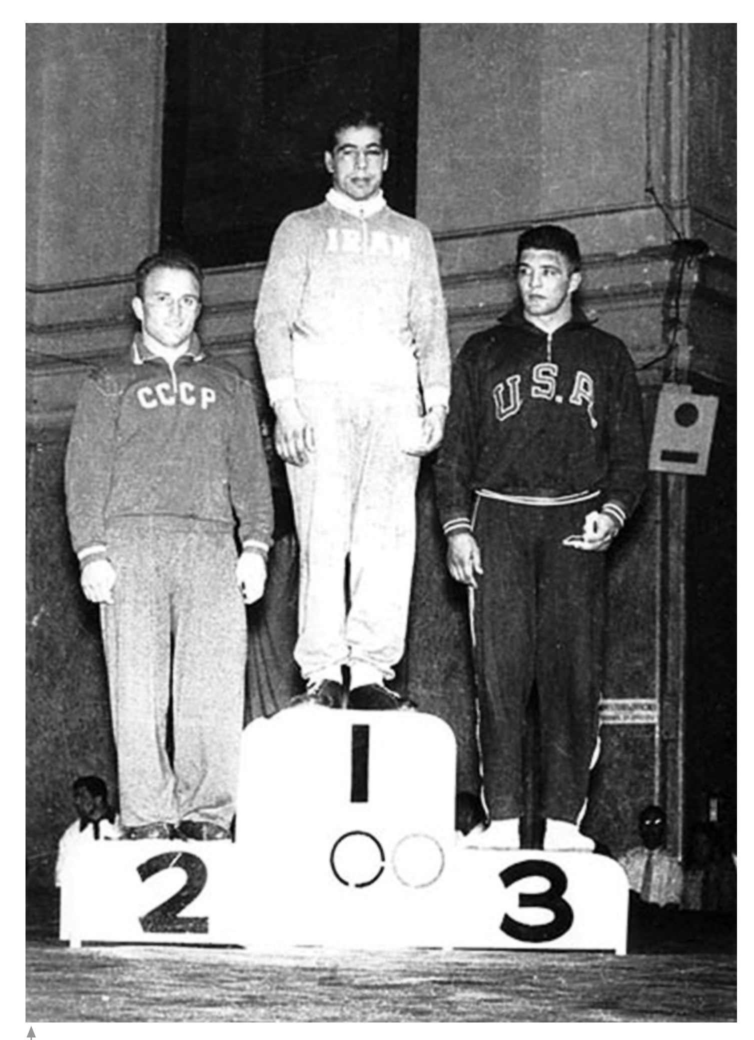
Takhti est le premier lutteur iranien médaillé dans trois catégories de poids. Il est le premier sportif iranien triple médaillé olympique. Après lui, seuls Mohammad Nasiri en haltérophilie et Hadi Saei en Taekwondo ont renouvelé cet exploit. Il est aussi le seul lutteur iranien ayant remporté sept médailles aux Jeux Olympiques et Mondiaux.

Ses activités politiques

Takhti commence à éprouver des sentiments antagonistes vis-à-vis du régime pahlavi dès son adolescence. Son père, Haj Rajab, possédait des terrains où étaient bâtis des réservoirs d'eau à Téhéran, dans le quartier de Khâniâbâd. Mais ses terrains furent rachetés de force par la mairie dans le cadre de projets de reconstruction de quartiers. Plutôt que rachetés, ces terrains furent quasiment confisqués et le père de Takhti fut forcé de les céder à des prix modiques aux agents du gouvernement. Ruinée et sans domicile, la famille Takhti commença à vivre dans une précarité extrême, avec des épisodes de vie dans la rue. Cette histoire ne s'effaça jamais de la mémoire du jeune Gholâmrezâ qui perdit très tôt



Emâm-Ali Habibi (à gauche) et Gholâmrezâ Takhti (à droite)



En 1956, Gholâmrezâ Takhti (87 kg) remporte l’une des premières médailles d'or de l'histoire du sport en Iran aux Jeux Olympiques de Melbourne.

son père, qui avait beaucoup souffert de cette injustice.

Takhti s’inscrivit vers 1951 au Parti des Travailleurs d'Iran dirigé par Khalil Mâleki et Mozaffar Baghâei. Il devint ensuite membre du parti Troisième Force. Avec d’autres membres de l’Association des sportifs, il rejoignit quelques temps plus tard le Parti Socialiste, fondé par les Dr. Khonja et Hejazi, à titre de vice-président. Il continua ensuite ses activités dans le cadre de l'Association sportive du Parti.

Après le coup d'Etat de 1953 ayant chassé du pouvoir le premier ministre de l'époque, Mohammad Mossadegh, il rejoignit le Parti Socialiste et le Mouvement National de Résistance, avant d’adhérer au second Front National, fondé en 1960. Il est alors élu par le Comité sportif comme membre du Congrès sportif, puis comme membre du Haut Conseil. En 1963, à la suite d’arrestations de membres du Comité exécutif du Front, il est élu comme membre provisoire. En 1966, malgré l'interdiction édictée par l'Etat de participer aux funérailles de Mossadegh à Ahmadâbâd, il s’y rend aux côtés d’activistes politiques et d’une partie de la population.

Les activités sociales

En été 1962, un séisme de magnitude 7/21 frappe Bou'in Zahrâ et de nombreux petits villages près de Qazvin, au nord-ouest de Téhéran. Il entraîne 20 000 morts et détruit des milliers de logements. Le journal *Keyhân* propose alors à Takhti de lancer une campagne de charité en faveur des familles éprouvées par le séisme. Il accepte et commence à marcher à pied le long de la rue Pahlavi jusqu'à la rue Ferdowsi à Téhéran, sur une distance assez longue, en vue de recueillir les dons des gens dans une boîte pendue à son cou. Des femmes, touchées par la nouvelle du séisme, lui donnèrent leurs bijoux en or et les hommes de l'argent. Cet acte symbolique déclencha un grand mouvement de solidarité dans tous les quartiers de Téhéran. Peu après, des dizaines de camions remplis d’aide partirent pour la province de Qazvin.

En mémoire du héros

L'annonce inattendue de la mort de

Takhti créa une onde de choc au sein de la société iranienne, et en particulier dans le milieu sportif et parmi ses nombreux admirateurs. Certains d'entre eux mirent même fin à leurs jours en apprenant la nouvelle.

En 1980, une série d'épreuves de lutte intitulées "Coupe du Héros Takhti" fut créée. Y participèrent des lutteurs de renom venus de plusieurs pays. Ce championnat, qui continue d'avoir lieu tous les ans à Téhéran, est l'un des événements sportifs les plus importants d'Iran.

Dans le domaine culturel, le réalisateur Ali Hâtami a commencé en 1997 à tourner un film sur la vie de Takhti. Le projet a été achevé par un autre réalisateur, Behrouz Afkhami.

Le journal *Keyhân* propose alors à Takhti de lancer une campagne de charité en faveur des familles éprouvées par le séisme. Il accepte et commence à marcher à pied le long de la rue Pahlavi jusqu'à la rue Ferdowsi à Téhéran, sur une distance assez longue, en vue de recueillir les dons des gens dans une boîte pendue à son cou. Des femmes, touchées par la nouvelle du séisme, lui donnèrent leurs bijoux en or et les hommes de l'argent. Cet acte symbolique déclencha un grand mouvement de solidarité dans tous les quartiers de Téhéran.

Quelques anecdotes à propos de Gholâmreza Takhti

D'où vient le nom de famille de Gholâmrezâ?

Le grand-père de Gholâmrezâ était un marchand au bazar de Khâniâbâd. Il avait l'habitude de s'asseoir sur une haute chaise de bois (*takht* en persan) dans son magasin. C'est ainsi qu'on l'appelait Haj Gholi Takhti. Ce surnom devient plus tard leur nom de famille.

L'histoire du fleuriste

Gholâmrezâ Takhti plantait des fleurs dans le petit jardin de sa maison et les vendait à un fleuriste de la rue Tâleghâni pour gagner un peu d'argent. A chaque fois qu'il descendait de sa voiture devant le magasin du fleuriste, les gens, enthousiasmés de le voir, l'entouraient et lui parlaient. En réponse à leur gentillesse, Takhti leur offrait presque toutes ses fleurs, ce qui suscitait la réprobation du fleuriste, qui lui conseilla de se faire plus discret. Mais Takhti répondait qu'il ne pouvait se cacher du peuple qui l'aimait tant.

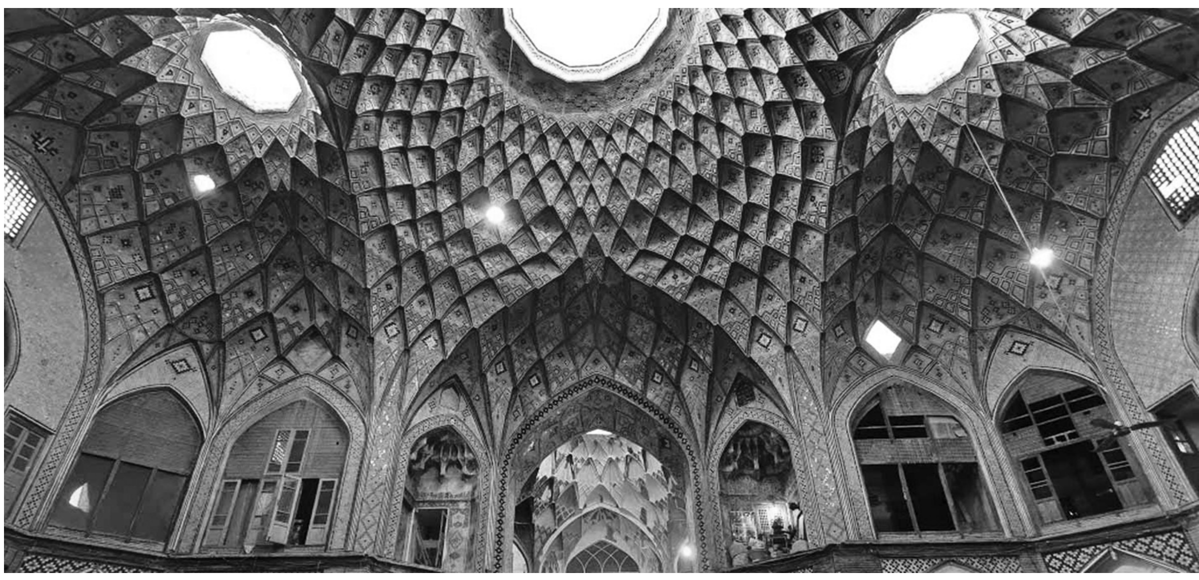
Un «champion de terre»

La popularité et la renommée de Takhti étaient tellement fortes qu'on l'invita à participer à une publicité pour un produit fait à base de miel. Il rejeta cette proposition et dit: "Je n'ai pas mangé du miel pour devenir un champion, mais de la terre et de la poussière! J'ai beaucoup souffert pour devenir ce que je suis aujourd'hui!" ■

---

*Adjectif persan pour désigner celui qui a de la générosité et fait preuve d'humanité et de bienveillance.
**Titre emprunté à un livre d'Erfân Nazar-Ahari.
1. Depuis 2014, la Fédération est appelée United World Wrestling (UWW).

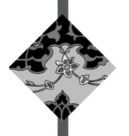
Source:
Pârsi-Nejâd, Khosrow, *Le héros Seyyed Ali et les grands hommes de Téhéran*, Téhéran: Parnak, 2016.



Timtcheh de Aminodowleh, bazar de Kâshân

Aperçu sur l'histoire du bazar iranien

Hossein Soltân Zâdeh
Traduction: Rahâ Ekhtiâri





Ancienne photo du bazar de Qazvin

«Bâzâr» désigne en persan un lieu de vente et d'achat et d'offre de marchandises. Ce terme est très ancien et il existe dans certaines langues anciennes iraniennes depuis des siècles. Il était prononcé «vâzâr» dans la langue pahlavi (vieux-persan) et «vâžâr» chez les Parthes.
arabes, l'Empire ottoman et certains pays européens, y compris la France, par le biais des échanges commerciaux. Auparavant, ce mot désignait en général un site de vente et d'achat de marchandises, mais aujourd'hui, il désigne plutôt un marché permanent, principal et ancien, dans les villes anciennes et historiques.

Bazar couvre en persan un champ lexical assez vaste. Il désigne notamment un «emplacement animé avec une foule»,

et est aussi utilisé pour désigner l'importance et la dignité des gens.

Aux origines du bazar

De la préhistoire à l'époque des Mèdes: L'histoire des sites où l'économie est basée sur la production, l'artisanat et le commerce s'étend sur près de 10 000 ans. Par exemple, l'histoire de l'urbanisation et de la sédentarité d'un site près de Kermânshâh dont l'économie reposait sur la plantation de céréales et le pastoralisme, date d'il y a 9000 ans. Il existe plusieurs autres sites historiques et antiques de ce type comme Teppe Zâgheh à Qazvin (6500 av. J.-C.), Teppe Sialk au sud-ouest de Kâshân (6000 av. J.-C.), Teppe Hassanlou au sud-ouest du lac d'Ourmia (6000 av. J.-C.), ou encore Teppe Yahyâ à 225 kilomètres au sud de Kermân (5000 av. J.-C.).

Les vestiges des ateliers d'artisanats et des lieux de commerces constituent un indicateur du niveau de développement de l'urbanisation et de la civilisation sur le plateau iranien. Des coquilles trouvées sur le complexe de Sialk à Kâshân montrent que ces objets étaient des produits d'ornement et de luxe. Ces coquillages, en provenance du golfe Persique, arrivaient à Sialk par voie commerciale.

Dès cette période, le développement des échanges commerciaux mène à l'invention des sceaux pour fermer les emballages, au IVe millénaire av. J.-C. D'après les documents archéologiques, il existait alors des relations commerciales entre Teppe Yahyâ (sud de Kermân) et les habitants du littoral du golfe Persique au IIIe millénaire av. J.-C.

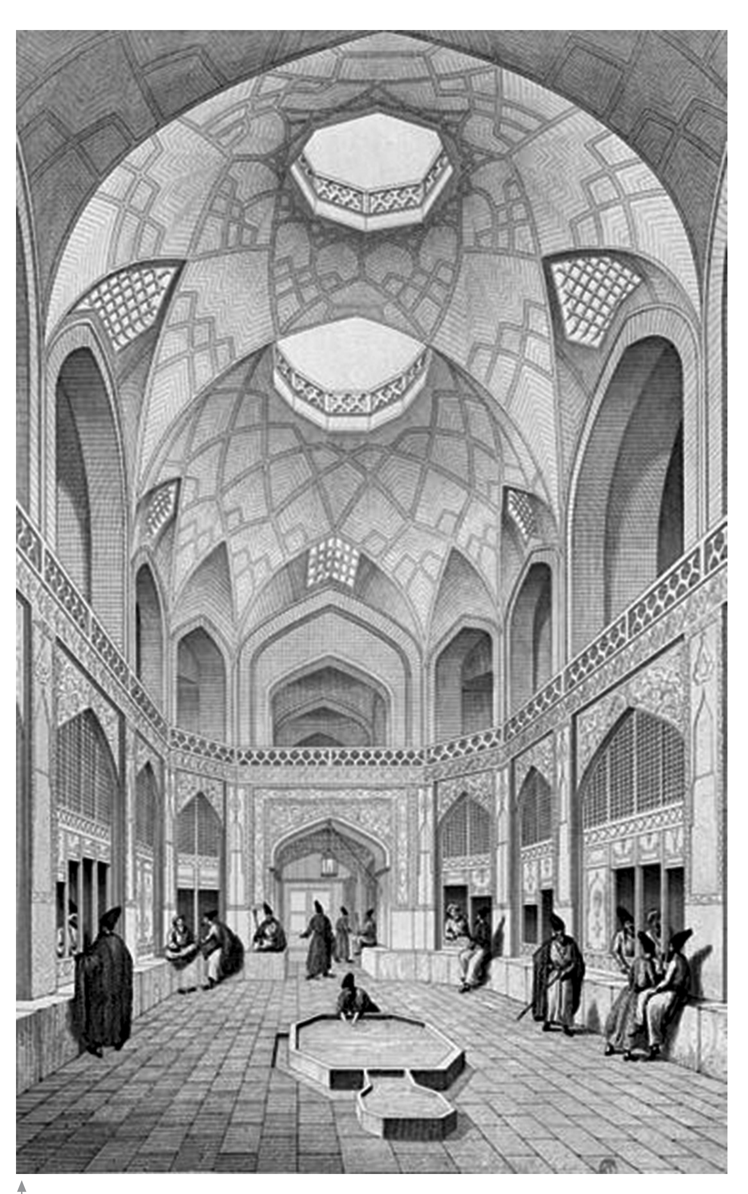
Shahr-e Soukhteh (la Ville brûlée)

Située sur le delta du fleuve Hilmand, cette ville très ancienne date du IIIe-IIe millénaire av. J.-C. La prospérité de cette région durant cette période, en particulier entre les années 3200 et 2100 av. J. -C., est due à la production marchande. La population de la ville a été estimée à environ 5500 personnes, ce qui représente un nombre remarquable. Cette ville a été détruite après un grand incendie, suivie d'une inondation. Ses vestiges ont été découverts sous des couches de sel et de cendres.



Bazar Vakil de Shirâz d'après Jane Dieulafoy, 1881

La majorité des quartiers industriels de Shahr-e Soukhteh était située dans une zone délimitée à l'ouest de la ville. Une autre zone périphérique rassemblait les ateliers de poterie. C'est notamment en raison de cette délimitation urbaine par métier et par fonction que les archéologues estiment que cette ville possédait également un quartier de bazar et une zone de commerce, et que cette zone commerciale ou zone franche était probablement plus ou moins indépendante.



Timtcheh Sabâgh ou bazar de Haji Seyyed Hossein de Kâshân par Pascal Coste, époque qâdjâre

La culture élamite

La culture élamite s'est étendue du IVe millénaire av. J.-C. au Ier millénaire av. J.-C. Cette civilisation est l'une des plus éminentes et mieux connues des anciennes civilisations du plateau iranien. Une épigraphie élamite nous permet de savoir qu'il existait 32 villes dans le royaume élamite durant cette période. Parmi ces villes, la cité de Suse est la plus importante. Les archéologues y ont découvert des objets de différentes époques historiques, y compris des vestiges d'avenues larges de 9 mètres. Les archéologues ont également découvert des espaces publics comme des écoles, des maisons de commerce, ainsi que quelques entrepôts et salles d'archives pour conserver des documents commerciaux. Ils ont aussi mis à jour un complexe d'une cinquantaine de pièces et dix cours. Ce complexe appartenait à un homme nommé Tamti Vârâsh. Ce dernier possédait de grands troupeaux de bétail (un millier de têtes) et de vastes terres. Il faisait également du commerce avec les marchands du Bahreïn.

Les informations sur les cités élamites restent très incomplètes, mais les fouilles archéologiques dans les villes de Ur et Sumer montrent que dans certaines résidences, il y avait des passages commerciaux avec des boutiques des deux côtés. Apparemment, certaines parties des passages étaient couvertes, comme les bazars d'aujourd'hui. Dans quelques autres zones urbaines se trouvent des vestiges de quartiers d'artisanat et même quelques communautés de confréries professionnelles, notamment

celle des teinturiers avec leurs ateliers, ou encore celle des fileurs textiles.

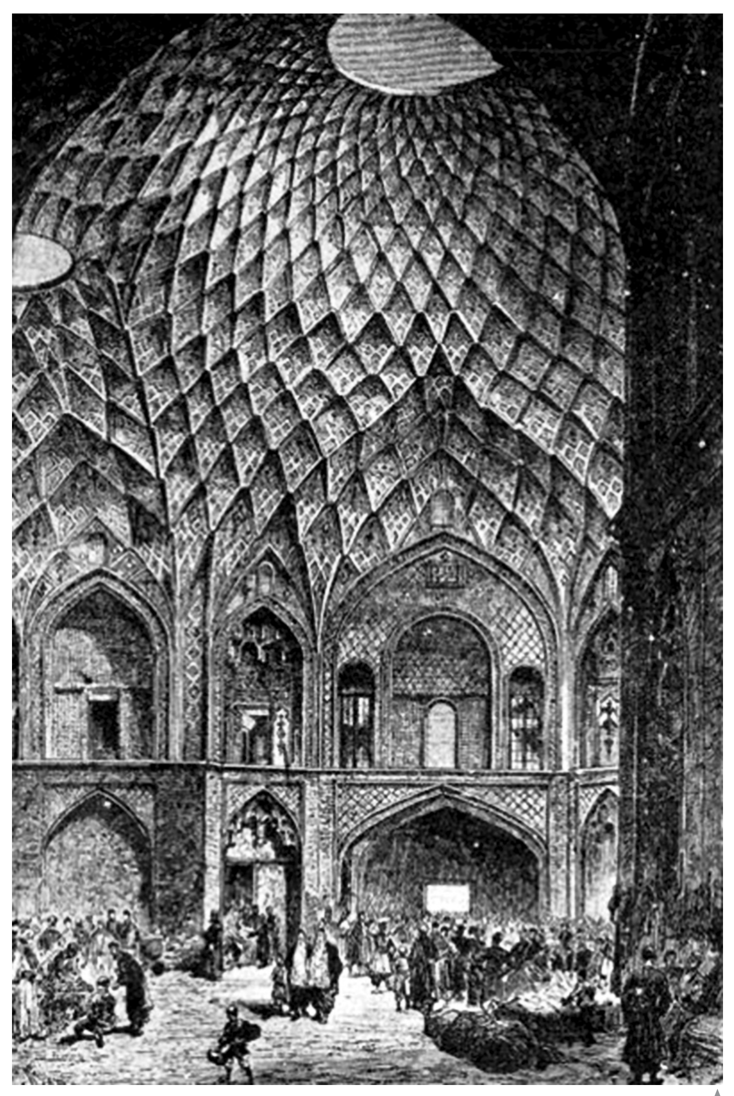
Les Mèdes

Selon la mythologie iranienne, très tôt, les premiers lieux de résidence des Iraniens ont été équipés de bazars d'alimentation, sorte de marchés permanents et couverts. Un chapitre du *Vendidâd* tiré de l'*Avestâ* évoque Jamshid, le roi mythologique iranien, en ces termes: «Et c'est ainsi que le roi Jamshid fit construire une grotte à quatre côtés de la taille d'une piste d'équitation pour y loger les gens, et fit clôturer un autre terrain carré de la taille d'une piste d'équitation pour les vaches laitières. Il fit construire le bazar dans lequel il y avait des légumes et des aliments non périmés. Il fit construire des maisons avec des pièces, des colonnes, des murs et des barrières.»

Dans le *Vendidâd*, il est parlé d'ateliers d'artisanats, tels que les forges, les ateliers de soufflage du verre, d'orfèvrerie et de fonderie. Un code du travail et des règles d'organisation du temps de travail sont également mentionnés. Dans certaines zones urbaines datant de la période mède, par exemple à Teppe Hassanlou dans la province de l'Azerbaïdjân, des vestiges d'ateliers de fonderie et de poterie ont été découverts. Il semble qu'à l'époque déjà, l'organisation urbaine était de telle sorte que les artisans étaient regroupés par métiers et travaillaient dans des quartiers spécifiques, ce qui semble appuyer la thèse de l'existence de quartiers de commerce spécifiques.

Les Achéménides

Le vaste territoire de l'Empire achéménide nécessitait une gestion et une organisation administrative et

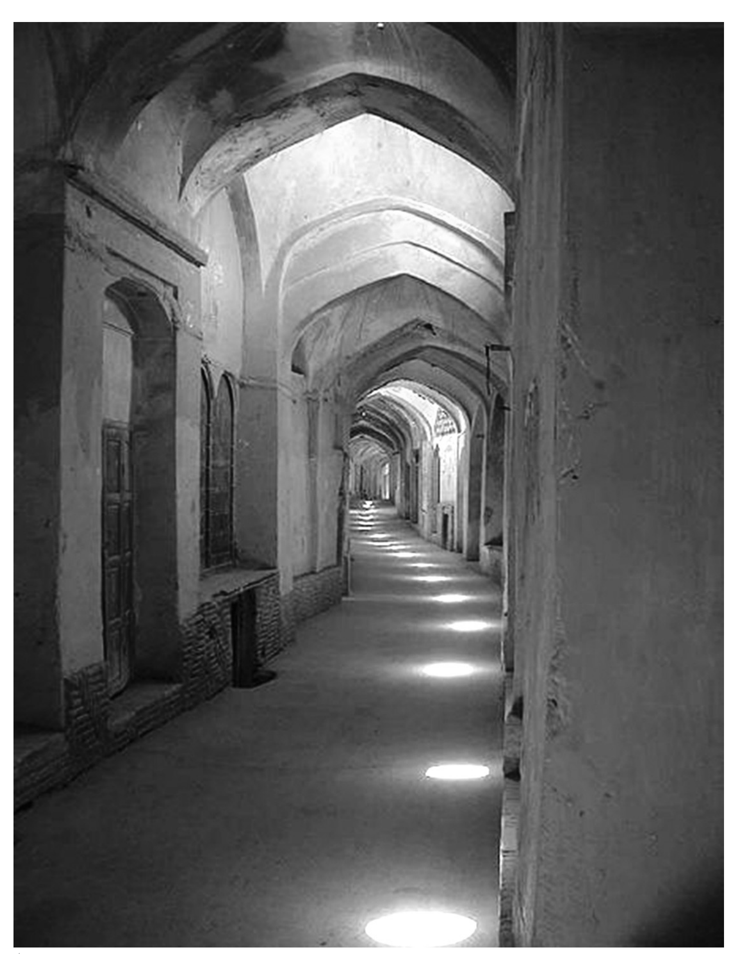


Timtcheh de Aminodowleh, bazar de Kâshân, 1800

La majorité des quartiers industriels de Shahr-e Soukhteh était située dans une zone délimitée à l'ouest de la ville. Une autre zone périphérique rassemblait les ateliers de poterie. C'est notamment en raison de cette délimitation urbaine par métier et par fonction que les archéologues estiment que cette ville possédait également un quartier de bazar et une zone de commerce.

Le vaste territoire de l'Empire achéménide nécessitait une gestion et une organisation administrative et financière rigoureuse. En vue de faciliter les échanges commerciaux, les Achéménides avaient émis une monnaie unique: les pièces d'or étaient des *darik*, les pièces d'argent des *sigel*.

financière rigoureuse. En vue de faciliter les échanges commerciaux, les Achéménides avaient émis une monnaie unique: les pièces d'or étaient des *darik* (la darique), les pièces d'argent des *sigel*.



Bazar de Nâein, Yazd

Tout le système financier de l'empire était basé sur cette monnaie et les taxes, les droits de passage et les échanges commerciaux se faisaient tous avec cette monnaie. En étudiant les épigraphies de Persépolis, les archéologues ont constaté que toutes les personnes travaillant de façon permanente à Persépolis, mais aussi les ouvriers, les artisans, les architectes, etc. qui ont participé à la construction du site étaient rémunérés selon leurs compétences et leurs spécialités. La gestion économique et financière de l'empire était si bien organisée que l'existence de bazars et leur place fondamentale dans l'espace public semble aller de soi. Xénophon est l'un des historiens qui revient sur les bazars iraniens et précise que les écoles étatiques étaient situées dans des quartiers loin du bazar.

Les Parthes

L'économie du pays à l'époque parthe était basée sur l'agriculture et le commerce. L'État était conscient de l'importance de la situation économique, et c'est la raison pour laquelle il gardait le monopole des échanges commerciaux entre l'Orient (la Chine et l'Inde) et l'Occident (la Rome et la Grèce). L'Iran était au centre de la voie commerciale reliant l'Europe et l'Asie de l'est. C'est pourquoi les Parthes contrôlaient une bonne partie des échanges qu'ils ont favorisés, notamment en développant massivement les voies de communication et en faisant construire des cités, des caravansérails, des bazars et des espaces marchands pour les échanges commerciaux. Doura Europos, une ville parthe, en est un bon exemple.

Les Sassanides

L'urbanisation de la société iranienne



Râsteh-ye asli (la voie de passage principale) du bazar de Kermân

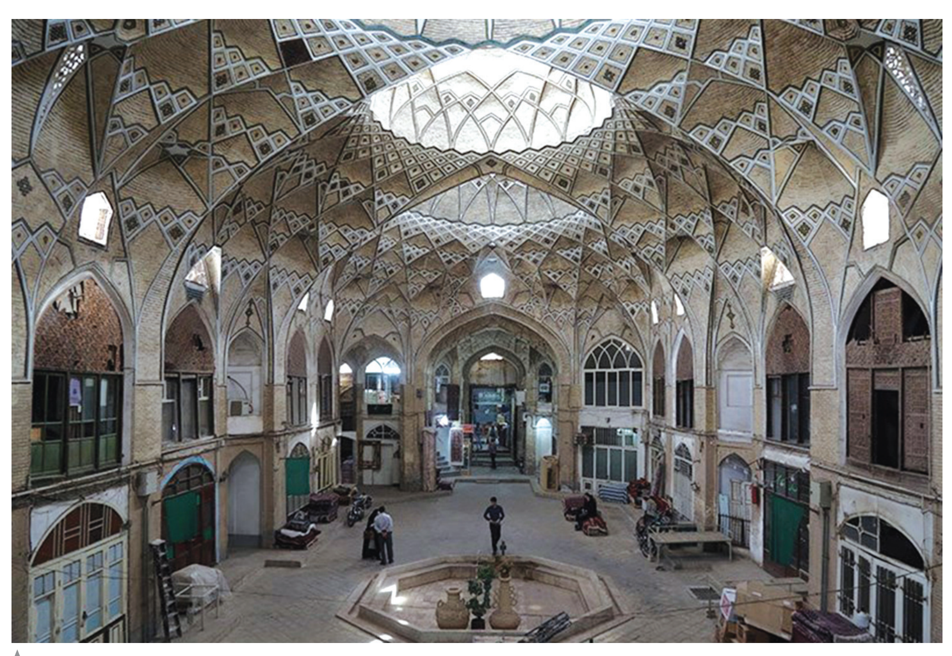
s’est accélérée à l’époque sassanide, et c’est à cette époque qu’émerge une quatrième classe sociale: celle des *dabir* ou fonctionnaires/scribes. Les *dabirs* étaient des gens de haute naissance qui vivaient uniquement dans les zones urbaines. Les trois autres classes sociales étaient constituées par les religieux zoroastriens (les mages), les militaires, et les agriculteurs/artisans. Durant le règne de cette dynastie, de nombreuses nouvelles villes sont fondées et les échanges commerciaux avec les pays voisins sont nombreux. Le bazar est déjà un espace public marchand incontournable. Les documents historiques montrent que certains métiers étaient organisés par confréries et chaque communauté choisissait indépendamment ses chefs. C’était notamment le cas pour les orfèvres, les joailliers, les forgerons et les commerçants.

Les éléments et les espaces de bazar

Râsteh-ye asli (la voie de passage principale): Les bazars anciens iraniens sont généralement bâtis de façon linéaire, dans le prolongement des voies de passages les plus importantes de la ville. Des deux côtés de la voie de passage principale du bazar se trouvent des magasins et des boutiques, qui sont rassemblés dans la même partie de la voie selon leur communauté de métier.

Les bazars anciens iraniens sont généralement bâtis de façon linéaire, dans le prolongement des voies de passages les plus importantes de la ville. Des deux côtés de la voie de passage principale du bazar se trouvent des magasins et des boutiques, qui sont rassemblés dans la même partie de la voie selon leur communauté de métier.

Râsteh-ye far’i (la voie de passage secondaire): Les voies secondaires sont



Timtcheh (petit caravansérail) du bazar de Qom

Le mot «tim» signifie caravansérail. Nâsser Khosrow, poète et voyageur du XIe siècle, utilise ce mot à plusieurs reprises. Cependant, *timtcheh* qui signifie littéralement «petit bazar», désigne un espace couvert et une sorte de «bazar dans le bazar», où se vendent des produits fragiles et luxueux comme des tapis.

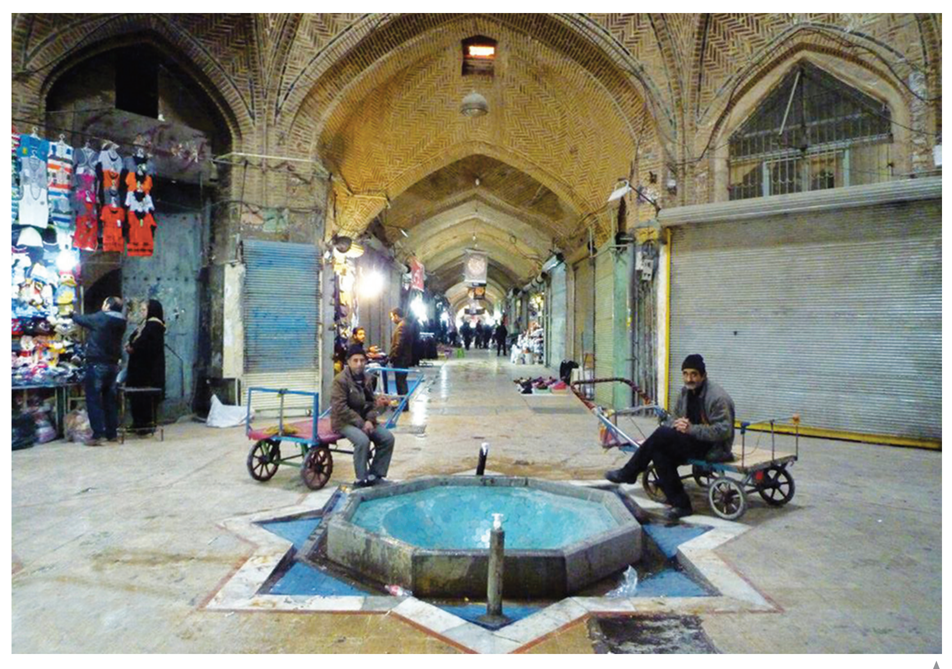


Hojreh (bureau de commerce) de vente d'or, bazar de Téhéran, époque qâdjâre

en général parallèles et perpendiculaires à la voie principale, et elles montrent le développement du bazar. Leur nombre dépend de la prospérité économique de la ville.

Dâlân (le corridor d'entrée): Le *dâlân*, dans l'architecture iranienne, est un corridor qui relie linéairement un espace à un autre. Par exemple, un *dâlân* relie un caravansérail à la voie principale. Ils sont en forme de ruelles et de voies secondaires. Les deux côtés du *dâlân* sont également pourvus de boutiques et de bureaux.

Tchahârsou (carrefour couvert): Le *tchahârsou* est un point d'intersection entre deux voies principales du bazar. Les *tchahârsou* des bazars de Téhéran, d'Ispahan, de Kermân, et de Lâr en sont de beaux exemples anciens. Toute intersection n'est pas un *tchahârsou*; seules les intersections d'importance urbaine ou commerciale reçoivent ce titre et cette fonction.



Tchahârsou (carrefour couvert) du bazar de Arâk

Meydân (la place): À côté ou dans la continuation des bazars des grandes villes se trouve une ou deux places. Par exemple, le grand bazar d'Ispahan compte deux places très connues: Sabzeh Meydân et Naghsh-e Jahân; Téhéran, Sabzeh Meydân et Yazd, Meydân-e Khân. Parfois, dans le prolongement des voies du bazar, il y a de petits espaces couverts ou découverts appelés *meydâncheh* (petit *meydân*), qui ne sont pas des places. On les appelle *tekkieh* ou *hosseiniyeh*, et ils



Un *hojreh* du bazar Vakil de Shirâz

> Durant le règne des Sassanides, de nombreuses nouvelles villes sont fondées et les échanges commerciaux avec les pays voisins sont nombreux. Le bazar est déjà un espace public marchand incontournable. Les documents historiques montrent que certains métiers étaient organisés par confréries et chaque communauté choisissait indépendamment ses chefs. C'était notamment le cas pour les orfèvres, les joailliers, les forgerons et les commerçants.

servent d'espace de cérémonie pour organiser des événements religieux et des spectacles rituels.

Jelowkhân: Le *jelowkhân* est un espace fermé sur trois côtés. Il se dit d'un lieu d'entrée ou de réunion. On peut donner l'exemple du *jelowkhân* principal de la Mosquée de l'Imâm dans le Grand Bazar de Téhéran, dont trois des quatre façades n'ont jamais été modifiées, ou encore le *jelowkhân* du Portail Gheysari d'Ispahan.

Hojreh (bureau de commerce): Les *hojreh* sont les éléments les plus petits mais aussi les plus importants de l'espace architectural du bazar d'un point de vue pratique. La voie principale se dessine quand les *hojreh* et les boutiques s'alignent linéairement des deux côtés du passage. La superficie des *hojreh* varie généralement de 20 à 25 m2.

Caravansérail: Edifiés derrière les voies principales comme lieu de restauration et de séjour des marchands voyageurs, les caravansérails, dans leur forme ancienne ou moderne, se retrouvent dans les ruelles secondaires des bazars. Depuis le début du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui, on les dénomme les sérails.

Timtcheh (petit caravansérail): Le mot «tim» signifie caravansérail. Nâsser



Caravansérail de Nozari du bazar de Arâk



Sabzeh Meydân, Téhéran, époque qâdjâre

Khosrow, poète et voyageur du XIe siècle, utilise ce mot à plusieurs reprises. Cependant, *timtcheh* qui signifie littéralement «petit bazar», désigne un espace couvert et une sorte de «bazar dans le bazar», où se vendent des produits fragiles et luxueux comme des tapis.

Qeysariyeh: Ce mot est dérivé du mot latin «Caésarea» et signifie «bazar royal». En Iran, dans le jargon de l'architecture du bazar, le *qeysarieh* est un espace relié à l'ensemble par une voie secondaire. Le *qeysarieh* possède également un *dâlân* et un *timtcheh*, et son espace intérieur rappelle parfois celui d'un caravansérail. Le *qeysarieh* est le lieu de commerce de produits de luxe; c'est la raison pour laquelle il est l'une des parties du bazar fermée la nuit. ■



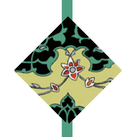
Le *qeysarie*h du bazar d'Ispahan

L'art politique iranien de 1953 à la Révolution islamique de 1979

Histoire socio-politique et de l'art contestataire en Iran de 1953 à 1979

(2ème partie)

Hodâ Zabolinezhâd



En Iran, les styles artistiques dominants des années 1950 étaient ceux de l'art moderne et contemporain. L'organisation de la première Biennale de Téhéran en 1958 par Marco Grigorian, un peintre moderniste, et la prise de position des autorités de l'époque en faveur de cette biennale suscite un important changement dans le paysage artistique iranien. Les œuvres de précurseurs de l'art contemporain iranien se retrouvent enfin exposées au sein d'importantes manifestations artistiques. Cinq autres biennales seront ainsi organisées dans le pays jusqu'en 1978. Elles joueront un rôle essentiel dans l'évolution des arts plastiques modernes et contemporains iraniens et serviront de lettres d'introduction aux meilleurs artistes iraniens qui ambitionnent alors d'atteindre un public international aux biennales de Venise, São Paulo, etc. Notons aussi que le mariage du Shâh en 1959 avec Farah Dibâ, jeune diplômée de l'école des Beaux-arts de Paris joua un rôle clé dans cette prise de position des autorités culturo-artistiques en faveur des artistes modernes et contemporains qui tendaient à prendre de plus en plus de distance avec les écoles bien institutionnalisées de l'art traditionnel iranien. Ces jeunes artistes étaient désireux d'expérimenter les nouveaux champs artistiques de l'art moderne et contemporain.

Dès son arrivée au pouvoir, Farah Dibâ, devenue Farah Pahlavi, prit la tête des décisions concernant l'organisation d'événements et, plus généralement, des grandes orientations culturo-artistiques du pays. Sa présence permit l'octroi d'un important soutien aux artistes modernes et contemporains, mais aussi plus traditionnels. Elle participa également à la fondation de l'organisation du Patrimoine culturel et du tourisme de l'Iran, dont le but était de participer à la sauvegarde des arts traditionnels iraniens en train de disparaître à cause de la modernisation du pays, ainsi qu'à l'ouverture de différents musées dont la mission était d'acquérir, restaurer et exposer des œuvres issues d'un aspect de civilisation persane, ou encore d'un champ ou école artistique spécifique. C'est notamment le cas du Musée des arts décoratifs où sont exposés des miniatures et tableaux de différentes époques historiques de l'Iran jusqu'à la fin de la période qâdjâre, ou encore celui du Musée du temps, qui s'est consacré à rechercher et acheter les différentes horloges et montres présentes dans le pays afin de les restaurer et les exposer. Mais l'exemple le plus connu reste sans doute la création du Musée d'art contemporain de Téhéran contenant une très riche collection d'œuvres nationales et internationales, et qui serait la troisième au monde en termes de valeur marchande. Le festival des Arts de Shirâz, qui connut un point d'arrêt après la Révolution, s'inscrit également dans ce mouvement. Les grands noms de la culture des années 1960-1970 dont John Cage et David Tudor, Merce Cunningham, Maurice Béjart, Hariprasad Chaurasia… ont alors participé à cet événement. En somme, il existait une atmosphère artistique très active durant ces années.

C'est aussi à cette époque qu'un nouveau genre d'art politique iranien apparu, notamment grâce aux frères

Mohassess Bahman (1931-2010) et Ardeshir (1938-2008), puis Bijan Jazani (1938-1975). Bahman Mohassess fut peintre, sculpteur, poète, auteur de pièces de théâtre, ainsi que traducteur. Il fut aussi membre d'un groupe avant-gardiste fondé par le père de l'art moderne iranien Jalil Ziâpour. A la suite du coup d'État de 1953 et du fait de l'atmosphère politique close du pays, Bahman Mohassess quitta l'Iran pour s'établir à Rome où il fréquenta l'école des Beaux-arts. Il était alors proche de Ferruccio Ferrazzi (1891-1978) célèbre peintre italien. Il rentra en Iran en 1964, mais quitta de nouveau le pays en 1968 pour se rendre à Paris puis à Rome, où il passa le reste de son existence.

Provocateur, volontiers cynique, perpétuel indigné, Bahman Mohassess a été, en plus d'un artiste prolifique au geste sûr, un homme haut en couleur. Jusqu'à aujourd'hui, ces œuvres ne laissent pas indifférent tant leurs sujets sont forts, criants sinon écrasants, avec leurs formes hybrides tenant tout à la fois du poisson, de la divinité et du monstre.[1]



Bahman Mohassess, *sans titre,* peinture à l'huile sur toile et collage de motifs de poisson, Rome, 2010.

Ces peintures et sculptures montrent ainsi souvent des personnages aux allures de monstres hybrides se trouvant dans des espaces inconnus. Il est possible qu'il voyait les hommes autour de lui comme des monstres - surtout les gouvernants de l'époque en Iran; des gens qui ont finalement obligé l'artiste à quitter son pays natal et à s'exiler. Le motif du poisson hors de l'eau est un sujet très

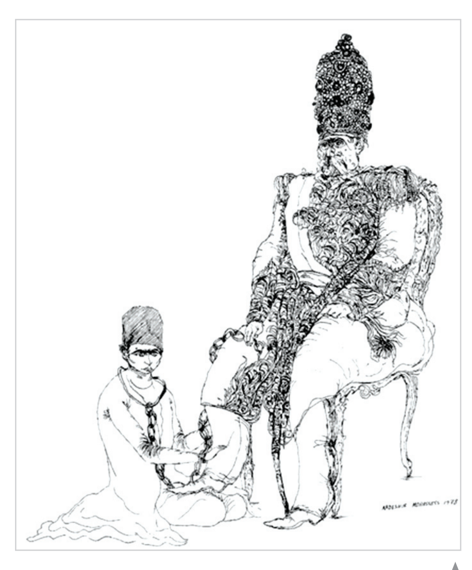
Provocateur, volontiers cynique, perpétuel indigné, Bahman Mohassess a été, en plus d'un artiste prolifique au geste sûr, un homme haut en couleur. Jusqu'à aujourd'hui, ces œuvres ne laissent pas indifférent tant leurs sujets sont forts, criants sinon écrasants, avec leurs formes hybrides tenant tout à la fois du poisson, de la divinité et du monstre.


Bahman Mohassess, *sans titre,* peinture à l'huile sur toile, Musée d'art moderne et contemporain de Téhéran, 1974.

présent au sein de son œuvre. Comme il l'a précisé dans le film documentaire *Fifi hurle de joie* réalisé par Bitâ Farâhani à son sujet, ce poisson n'est autre que lui-même.

Ardeshir Mohassess est une sorte d'observateur attentif de la société iranienne laquelle, malgré un changement rapide suite au processus de modernisation de l'Iran initié par les Pahlavis, a finalement conservé ses traditions de façon bien institutionnalisée.

Son frère, Ardeshir Mohassess, est également une figure artistique importante de cette époque bien que sa manière de travailler soit totalement différente. La dimension politique de l'œuvre d'Ardeshir, qui était avant tout un illustrateur et un dessinateur humoristique, est également plus évidente. Il est une sorte d'observateur attentif de la société iranienne laquelle, malgré un changement rapide suite au processus de modernisation de l'Iran initié par les Pahlavis, a finalement conservé ses traditions de façon bien institutionnalisée. L'artiste souligne ainsi qu'au-delà d'un discours progressiste, peu de changements essentiels se sont en réalité produits. Ses dessins satiriques mettent en scène des personnages historiques de l'Iran comme les rois, notamment qâdjârs, ainsi que des personnages du quotidien. Il puise abondamment dans un répertoire iconographique traditionnel, notamment les miniatures inspirées du *Shâhnâmeh*, en vue de mettre en scène ses critiques et sa vision satirique de la société. Ces dessins étaient le plus souvent publiés au sein de quotidiens et de revues culturelles. Il accuse aussi les Pahlavis d'être identiques dans les faits aux Qâdjârs. A l'instar de son frère, Ardeshir choisit de quitter l'Iran du fait qu'il ne peut y travailler librement, et s'établit à New York. Il devient alors un dessinateur humoristique internationalement connu



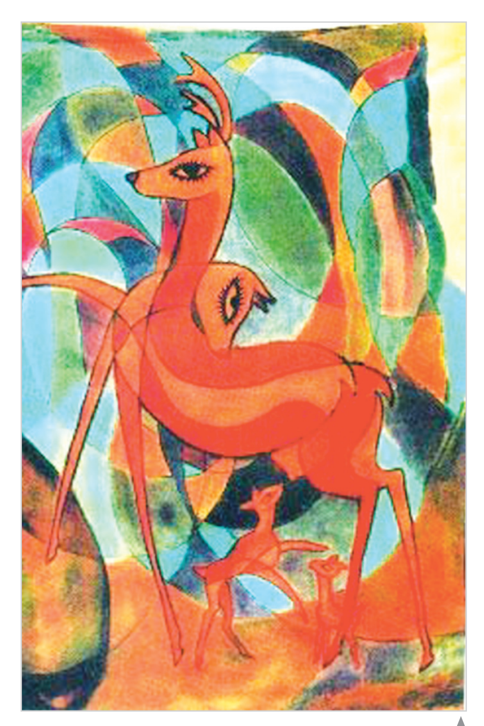
Ardeshir Mohassess, *The King and I,* série *Vie en Iran,* dessin sur papier, Library of Congress, Etats-Unis, 1978.



Ardeshir Mohassess, *Finally, order was reestablished in the rebellious region and everyday life began again (Finalement, l'ordre fut rétabli dans la région rebelle et la vie quotidienne recommença de nouveau),* série *Vie en Iran,* dessin sur papier, Library of Congress, Etats-Unis, 1978.

grâce à son style de travail consistant à mettre en avant des sujets ayant trait aux droits de l'homme, ainsi qu'aux libertés sociales et politiques en général dans différents pays.

Bijan Jazani (1938-1975) est aussi un artiste politique majeur de l'époque. Avant d'être un peintre, Jazani fut le fondateur de l'organisation communiste paramilitaire *Iranian People's Fadâiân,* qui était une branche du parti politique communiste iranien Toudeh dont ses parents étaient membres. Cette organisation était illégale en Iran et commettait des attentats contre le régime royal. Son rôle en son sein a ainsi valu à Jazani de passer plusieurs années en prison. L'essentiel des peintures qui restent de lui sont ainsi les souvenirs de ses années en prison. Après avoir été relâché, il a de nouveau été arrêté et accusé d'avoir fomenté un attentat contre le Shâh. Sans que le tribunal n'en apporte les preuves, il fut condamné à la perpétuité, peine commuée ensuite en 15 ans de prison. Mais il fut finalement exécuté avec huit autres de ses camarades après avoir subi différentes sortes de torture. Son œuvre est marquée par l'influence du cubisme, du surréalisme, de l'expressionnisme allemand des années 20, ainsi que du fauvisme. Artiste autodidacte, il n'a pas eu accès à une formation artistique. Il reflète les événements politiques de son époque au travers de son œuvre. Ainsi, son œuvre *Siyâhkal* (1971), titre qui fait référence à la petite ville du même nom située près de la mer Caspienne au nord de l'Iran, rappelle l'opération de guérilla menée par l'organisation *Iranian People's Fâdaiân.* Lors de cet attentat, les guérilleros ont attaqué un poste de gendarmerie pour libérer deux de leurs membres arrêtés, tuant trois gendarmes.



Bijan Jazani, *La vie,* peinture, date inconnue

Par la suite, les agents de police accompagnés de soldats de l'armée lancèrent des recherches intenses qui permirent de retrouver les treize personnes impliquées dans l'attaque. Toutes furent condamnées à mort et exécutées. Cette



Frida Kahlo, *Le cerf blessé,* peinture, 1946.

peinture constitue pour l'artiste, en prison à l'époque, un hommage rendu à cette lutte armée. Ajoutons que dans la culture iranienne, le cerf (qui est représenté dans *Siyâhka*l) est un symbole de courage, de puissance, de vitesse, et de dignité. Cette peinture n'est également pas sans rappeler le tableau de Frida Kahlo (1907-1954) intitulé *Le cerf blessé* (1946).

Dans une autre de ses œuvres, il met en scène des gazelles dont les gestes diffèrent totalement de celui du cerf agressif figuré dans *Siyâhkal*.

«En 1971, le Shâh organisa une propagande élaborée en vue de célébrer les 2500 ans de la monarchie iranienne, notamment à Persépolis. L'objectif pour le régime était de se construire une respectabilité au sein de la communauté internationale, en se référant aux traditions persanes anciennes. Dans les tableaux de Behkalâm, la contradiction entre cet essai de présenter «un peuple cultivé» et le meurtre de ceux qui s'opposaient au régime devient clairement apparent.»



Akbar Behkalâm, *Persépolis I,* série *Perspolis,* peinture, 1977.

Son titre, *La vie*, accompagne les gestes calmes des gazelles et l'utilisation de couleurs vives. Le monde de l'artiste n'est donc pas tout à fait noir et désespéré – il semble au contraire espérer la venue d'une nouvelle ère, après la gangrène du régime royal.

Évoquons enfin son œuvre intitulée *Prisonnier,* qui constitue un témoignage de ses années difficiles dans les différentes prisons de l'Iran, avant son exécution par la Savak. Il y dépeint sa prison comme une sorte d'utérus qui l'entoure et lui tel un fœtus, ayant néanmoins l'œil vigilant et attendant l'occasion de s'en libérer.

Avant de conclure cette étude, il apparaît important d'évoquer l'œuvre d'Akbar Behkalâm (1944) peintre et sculpteur qui s'est exilé en Allemagne en 1976. Cet artiste opposant au régime pahlavi s'est illustré par son œuvre politique notamment avec une série de peintures intitulée *Persépolis* (1976-1979), où il figure et manifeste son écœurement vis-à-vis des actes violents des agents de la Savak et de la police iranienne non seulement contre les opposants, mais aussi contre toute personne osant critiquer les actes du Shâh, de son gouvernement et de ses alliés. «*En 1971, le Shâh organisa une propagande élaborée en vue de célébrer les 2500 ans de la monarchie iranienne, notamment à Persépolis. L'objectif pour le régime était de se construire une respectabilité au sein de la communauté internationale, en se référant aux traditions persanes anciennes. Dans les tableaux de Behkalâm, la contradiction entre cet essai de présenter «un peuple cultivé» et le meurtre de ceux qui s'opposaient au régime devient clairement apparent.*»[2]

La série *Persépolis* manifeste l'influence du réalisme, de l'expressionnisme et des miniatures persanes dans l'œuvre de Behkalâm, avec

Behkalâm voulait montrer au monde une autre face de l'Iran sous l'oppression du régime royal, et attirer son attention. Son œuvre est donc une sorte de cri, alertant que le pouvoir était en train de torturer et d'assassiner les Iraniens au sein du territoire de Persépolis où avaient auparavant régné des dynasties ouvertes et tolérantes.



Akbar Behkalâm, *They Expected a Different Life When the Revolution Started,* série *Persépolis,* peinture, 1979.

notamment la présence de motifs gravés sur les murs de Takht-e-Jamshid, le grand palais achéménide situé dans la cité royale de Persépolis. Le choix d'un tel titre et des motifs issus de la civilisation antique de la Perse est délibéré: suite aux efforts de l'Impératrice Farah notamment via le Festival des arts de Shirâz-Persépolis, l'Iran était devenu une destination prisée des touristes internationaux, et de nombreuses personnes à travers le monde avaient entendu parler de la cité royale de Persépolis. Behkalâm voulait montrer au monde une autre face de l'Iran sous l'oppression du régime royal, et attirer son attention. Son œuvre est donc une sorte de cri, alertant que le pouvoir était en train de torturer et d'assassiner les Iraniens au sein du territoire de Persépolis où avaient auparavant régné des dynasties ouvertes et tolérantes. ■

1. «Le destin brisé de Bahman Mohassess», http://www.lejdd.fr/ (consulté le 24/07/2017).
2. «Arts in exile, Akbar Behkalam: from the Persepolis series of paintings (1977-1979)», http://kuenste-im-exil.de/ (consulté le 28/07/2017).

Bibliographie:

- «Arts in exile, Akbar Behkalam: from the Persepolis Series of Paintings (1977-1979)», http://kuenste-im-exil.de/ (consulté le 28/07/2017).
- Blanc, Jean-Charles, «Muhammad Reza Pahlavi (1919-1980) - shâh d'Iran (1941-1979) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis.fr/ (consulté le 16/08/2017).
- «Ardeshir Mohassess, 1938-2008», *Comic Reporter,* http://www.comicsreporter.com/ (consulté le 27/07/2017).
- Article «Mohassess Ardeshir», *Encyclopaedia Iranica* http://www.iranicaonline.org/ (consulté le 27/07/2017).
- Garcia, Vivien, *L'anarchisme aujourd'hui,* Paris, L'Harmattan, 2007.
- Hedjâzi, Arefeh, «La nationalisation du pétrole: un échec victorieux?», *La Revue de Téhéran,* http://www.teheran.ir/ (consulté le 15/08/2017).
- «Le destin brisé de Bahman Mohassess», http://www.lejdd.fr/ (consulté le 24/07/2017).

"Et ce jour-là, il y aura des visages rayonnants et réjouis"

Saeid Khânâbâdi



Un écolier qui devient vendeur de falafels. Un vendeur de falafels qui devient commerçant. Un commerçant qui devient protecteur financier de familles pauvres. Un protecteur humanitaire qui devient un habitué de la mosquée. Un habitué de la mosquée qui devient acteur culturel. Un acteur culturel qui devient militant pro-révolutionnaire. Un militant politique qui devient étudiant en théologie. Un apprenti théologien qui devient cheikh au *howzeh*[1] de Nadjaf. Un cheikh au *howzeh* qui devient gnostique. Un gnostique qui devient photographe de guerre. Un photographe de guerre qui devient combattant volontaire anti-terroriste. Un soldat volontaire qui devient martyr. Et un martyr qui devient un héros sans frontière.

Le destin du martyr Mohammad Hâdi Zolfaghâri reflète dans sa mort l'excellence de la vie d'un homme iranien de la génération post-révolutionnaire. La mort de Hâdi constitue la somme d'un ensemble d'évènements parfois contradictoires, de particularités parfois opposées, d'orientations parfois hétérogènes, et de courants multiples qui ont traversé sa vie. Le parcours de Hâdi reflète bien les caractéristiques de son âme indomptable et inébranlable qui n'a jamais pu trouver la paix en ce monde.

Son âme invincible était inlassablement en quête de béatitude perdue. Son âme a longuement voyagé sur cette terre pour retrouver sa plénitude céleste, son ravissement spirituel, sa tranquillité finale. Son âme curieuse n'a rien lâché, a emprunté tous les chemins du bonheur et enfin a découvert l'unique Voie de la



Photo prise par Mohammad Hâdi Zolfaghâri

droiture. Son âme rebelle ne s'est jamais contentée du quotidien de ce monde et s'est libérée des tentations pour migrer vers la sublime Vérité; une vérité qu'elle n'a trouvée que dans le martyre. Oui, le martyre. L'âme purifiée de Hâdi a finalement découvert le sens de la vie dans le martyre, dans l'union parfaite avec l'Être Éternel et Infini.

Ne pense pas que ceux qui ont été tués dans le sentier d'Allah, soient morts. Au contraire, ils sont vivants, auprès de leur Seigneur, bien pourvus/ Et joyeux de la faveur qu'Allah leur a accordée, et ravis que ceux qui sont restés derrière eux et ne les ont pas encore rejoints, ne connaîtront aucune crainte et ne seront point affligés. (Sourate 3, versets 169 et 170)

Hâdi a toujours exprimé son amour profond pour les martyrs. À la mosquée, il organisait des programmes en vue de commémorer le souvenir des martyrs de la Guerre imposée[2]. Chaque jeudi soir, il se rendait à la division des martyrs du cimetière de Téhéran pour un pèlerinage hebdomadaire. C'est lui qui se consacra à un projet de décoration de l'entrée de chaque allée étroite de son quartier par le portrait du martyr dont le nom était attribué à l'allée. Ce projet a été repris par la mairie de Téhéran pour être réalisé dans toute la capitale. Hâdi organisait des voyages et des circuits de visite des zones militaires et des anciens champs de bataille de la guerre, à l'ouest et au sud-ouest du pays. Il est l'auteur de plusieurs monographies et éditeur de plusieurs mémoires de martyrs. Et à Nadjaf, il s'était improvisé graphiste pour concevoir les affiches des funérailles des martyrs irakiens de la guerre sainte contre les terroristes wahhabites.

Mohammad Hâdi Zolfaghâri est né le 2 février 1989, le jour anniversaire du martyre de l'Imam Hâdi, le dixième Imâm des chiites. Et c'est pour cette raison qu'il fut prénommé Hâdi. Cette coïncidence marqua toute sa vie. Il éprouva toujours un grand amour pour cet Imâm chiite et finalement, il tomba en martyr au cours d'une opération pour défendre la ville sainte de Samarrâ en Irak – le lieu qui abrite le mausolée de l'Imâm Hâdi et de son fils l'Imâm Hassan Askari (le onzième Imâm), aussi bien que les tombes de la mère et de la tante de l'Imâm Mahdi (le



Martyr Mohammad Hâdi Zolfaghâri

Un acteur culturel qui devient militant pro-révolutionnaire. Un militant politique qui devient étudiant en théologie. Un apprenti théologien qui devient cheikh au *howzeh* de Nadjaf. Un cheikh au *howzeh* qui devient gnostique. Un gnostique qui devient photographe de guerre. Un photographe de guerre qui devient combattant volontaire anti-terroriste. Un soldat volontaire qui devient martyr.

douzième Imâm).

Lors de l'enfance de Hâdi, des problèmes financiers ont poussé la famille Zolfaghâri à élire domicile dans la conciergerie d'une petite mosquée d'un quartier populaire de Téhéran. La famille habita la mosquée pendant plusieurs années avant de pouvoir déménager, et Hâdi y passa son enfance. Les années passées dans la maison-mosquée eurent une influence fondamentale dans la formation de la culture et du parcours religieux de Hâdi. Adolescent, il est énergique, bruyant, un peu rebelle. Passionné de foot, il pratique aussi des arts martiaux qui aident à renforcer son caractère solide, responsable et indépendant.

Durant ce séjour, Hâdi s'initie également aux ouvrages des grands maîtres de la gnose islamique. Il commence une vie d'ermitage. Il n'est plus ce jeune homme bruyant qu'il était à Téhéran. Il parle moins. Il pratique l'ascèse et suit strictement les directives des livres en éthique et en gnose.

Conscient de la situation financière de sa famille, Hâdi pense un certain temps quitter l'école pour travailler. Il finit cependant par obtenir son diplôme de fin de cycle secondaire. Après le lycée, il commence à travailler dans une petite sandwicherie en tant que vendeur de falafels. Puis comme commis pour un négociant en métaux au bazar de Pâmenâr à Téhéran. Il est doué et se taille une excellente réputation. Il peut désormais lancer son propre négoce. Il commence à gagner de l'argent, ce qui lui permet de se consacrer au bénévolat et au mécénat financier pour des familles en difficulté. Parallèlement, Hâdi fréquente les mosquées et les *hey'at*[3]. Il s'inscrit au *Bassidj* et mène des activités culturelles religieuses. Sa passion: l'organisation de cérémonies commémoratives pour les martyrs. Parmi ces derniers, il admire spécialement Ebrâhim Hâdi dont il colle la photo partout, même sur sa moto Suzuki. Un grand portrait de ce martyr orne aussi les murs de sa chambre.

Après plusieurs années d'activités culturelles et politiques, Hâdi s'oriente vers les études religieuses pour le djihad scientifique. Il s'inscrit à l'école théologique Hadj Abolfath de Téhéran. Après quelques mois de formation, il quitte l'Iran pour Nadjaf en vue de continuer son parcours dans la *howzeh* la plus ancienne du chiisme. Hâdi reste trois ans dans cette ville où il apprend l'arabe. Il fréquente la mosquée indienne de Nadjaf, célèbre pour les tendances spirituelles de ses imâms. C'est une mosquée tenue par le clan Hakim, un de ces lieux où l'Imam Khomeyni tenait ses prières collectives durant son exil.

Durant ce séjour, Hâdi s'initie également aux ouvrages des grands maîtres de la gnose islamique. Il commence une vie d'ermitage. Il n'est plus ce jeune homme bruyant qu'il était à Téhéran. Il parle moins. Il pratique l'ascèse et suit strictement les directives des livres en éthique et en gnose. Il limite ses contacts avec ses amis. Il passe des heures à prier dans un endroit précis du cimetière Wâdi-as-Salâm de Nadjaf, cet immense cimetière historique, parfois jusque tard la nuit. À Nadjaf, il se rend souvent au mausolée de l'Imâm Ali, le premier Imâm chiite. Chaque jeudi soir, il va aussi à Karbalâ pour faire le pèlerinage au mausolée de l'Imâm Hossein, le troisième Imâm.

Hâdi n'a pas abandonné le bénévolat

en commençant ses études. À Nadjaf également, il continue de mener des activités de ce type. Notamment en plomberie, métier qu'il maîtrise professionnellement. Il nourrit et loge aussi gratuitement des pèlerins. Parallèlement, il est actif dans plusieurs organisations culturelles chiites.

Le déclenchement de la crise de l'État Islamique et de Daesh en Syrie puis en Irak change le rythme religieux de la vie de Hâdi. Connaissant la photographie et le graphisme, Hâdi adhère au service d'action culturelle et de communication de *Hashd-osh-Sha'bi* (Mobilisation de résistance du peuple irakien). Il accompagne en tant que photographe de guerre les soldats volontaires irakiens dans les opérations anti-terroristes.

Le 15 février 2015, au cours d'une mission pour défendre la ville de Samarra et les mausolées de deux Imâms chiites menacés par les terroristes wahhabites, leur équipe est victime d'un attentat suicide. Un bulldozer blindé, avec un chargement de plusieurs centaines de kilos d'explosifs, fonce sur eux. Le corps de Hâdi est découvert et identifié quatre jours après l'attentat.

Les Irakiens organisent de belles funérailles pour ce martyr iranien. Après avoir fait bénir son corps dans les villes saintes de Samarra, Kâzemayn et Karbalâ, ils l'enterrent, d'après ses volontés, au cimetière Wâdi-as-Salâm à l'endroit où il faisait toujours ses prières nocturnes. C'est le défunt Ayatollah Assefi, alors représentant du Guide suprême de la Révolution islamique, qui dirige la prière des morts pour Hâdi. Aujourd'hui les pèlerins iraniens qui visitent le cimetière historique de Wâdi-as-Salâm rendent hommage à ce martyr, qui repose aux côtés de grands ulémas et de quelques prophètes. Sa tombe est pareillement respectée par les chiites irakiens.



Martyr Mohammad Hâdi Zolfaghâri

En Iran aussi, plusieurs cérémonies ont été organisées pour commémorer le martyre de Hâdi. Plusieurs ouvrages aux tirages importants ont été publiés pour honorer sa mémoire. Le petit vendeur de falafels d'une minuscule sandwicherie d'un quartier pauvre de Téhéran est ainsi devenu un héros sans frontière, admiré par les deux nations frères et amies d'Iran et d'Irak. De son vivant, Hâdi préparait toujours des posters commémoratifs pour les martyrs irakiens. Lorsque lui-même tombe en martyre, ses amis arabes irakiens écrivent sur son faire-part, où se profile son visage souriant sur un arrière-plan du mausolée de l'Imâm Hâdi à Samarrâ, ces versets coraniques qui décrivent la condition des hommes croyants au jour du Jugement dernier:

Ce jour-là, il y aura des visages rayonnants/riants et réjouis.

(Sourate 80, versets 38 et 39) ■

1. Séminaire religieux.
2. C'est-à-dire la guerre de l'Irak contre l'Iran (1980-1988).
3. Centres de rassemblement, d'organisation et de planification des activités religieuses commémoratives.

Mohsen Moghaddam (1900-1988)
Professeur d'université, peintre, archéologue et collectionneur

Arash Khalili



Mohsen Moghaddam naquit en 1900 à Téhéran. Son père Mohammad Taghi Moghaddam, alias Ehtessâb-ol-Molk, était au service de trois monarques de la dynastie des Qâdjârs. Il fut chef du protocole à la cour de Nâssereddin Shâh (1848-1896), puis ambassadeur d'Iran en Suisse.

Mohsen entra à l'école allemande de Téhéran à l'âge de sept ans avec son frère Hassan, de deux ans son aîné. Lorsque son père obtint le poste d'ambassadeur d'Iran en Suisse sous le règne d'Ahmad Shâh, dernier roi de la dynastie des Qâdjârs, il y emmena son fils aîné Hassan avec lui, mais Mohsen resta à Téhéran et poursuivit ses études à l'école Tarbiyat. Cinq ans plus tard, Ehtessab-ol-Molk décida d'envoyer Mohsen accompagner son frère aîné Hassan en Suisse. Les deux frères étudièrent au Collège classique cantonal de Lausanne. Depuis son enfance, Mohsen éprouvait un grand intérêt pour la peinture, et son frère Hassan fut le seul à l'encourager plus tard à étudier la peinture en Suisse. En 1916, deux ans après le déclenchement de la Première Guerre mondiale, les deux frères rentrèrent en Iran.

Dès leur retour, ils reprirent leurs études à Dâr-ol-Fonoun[1], premier établissement universitaire moderne de l'Iran. En même temps, Mohsen assistait aux cours de peinture du grand artiste iranien de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, Kamâl-ol-Molk[2], à l'École des Beaux-Arts de Téhéran que Kamâl-ol-Molk avait lui-même fondée en 1911.

Après la fin de la guerre en Europe, le jeune Mohsen souhaita regagner l'Europe pour continuer ses études de peinture, mais son père s'y opposa.



Mohsen Moghaddam participa aux fouilles archéologiques à Deylaman (province du Guilân).

Après la fin de la guerre en Europe, le jeune Mohsen souhaita regagner l'Europe pour continuer ses études de peinture, mais son père s'y opposa. Finalement, il se rendit en Italie sans son autorisation. Il arriva à Florence en 1919, alors qu'il n'avait que 19 ans. Il y étudia trois ans, puis vécut pendant près de dix-huit mois en Allemagne, avant de s'installer à Paris où il se mit à étudier l'archéologie à la Sorbonne.

Finalement, il se rendit en Italie sans son autorisation. Il arriva à Florence en 1919, alors qu'il n'avait que 19 ans. Il y étudia trois ans, puis vécut pendant près de dix-huit mois en Allemagne, avant de s'installer à Paris où il se mit à étudier l'archéologie à la Sorbonne.

Son frère Hassan Moghaddam mourut très jeune en Suisse en 1925 et son père décéda deux ans plus tard à Paris en 1927. Hassan Moghadam fut l'un des pionniers de la dramaturgie moderne de l'Iran dont l'œuvre la plus célèbre *Ja'far Khân revient d'Europe* (1921) occupe une place importante dans l'histoire du théâtre iranien de la première moitié du XXe siècle.

Après la mort de son père, Mohsen Moghaddam rentra en Iran et resta à Téhéran pendant deux ans. Pendant cette période, il fut plutôt peintre qu'archéologue. À cette époque-là, en l'absence d'enseignement académique des arts au niveau universitaire, l'École des Beaux-Arts de Kamâl-ol-Molk était considéré comme l'établissement le plus prestigieux de l'enseignement de la peinture et des arts picturaux de la capitale iranienne. Pendant deux ans (1928-1929), Mohsen Moghaddam enseigna l'histoire de l'art au sein de cette école dont il était lui-même ancien diplômé. Son rêve était de voir la création d'une faculté des Beaux-Arts au sein de l'Université de Téhéran. En 1929, Mohsen Moghaddam rentra à Paris et y poursuivit ses études pendant six ans.



Moghaddam à Pasargades, à l'époque où il était inspecteur technique du ministère des Sciences et responsable de la supervision des activités archéologiques.



Mohsen Moghaddam s'inspira des motifs décoratifs du palais Tâgh-e Kasrâ à Ctésiphon (Irak) pour créer le logo de l'Université de Téhéran.

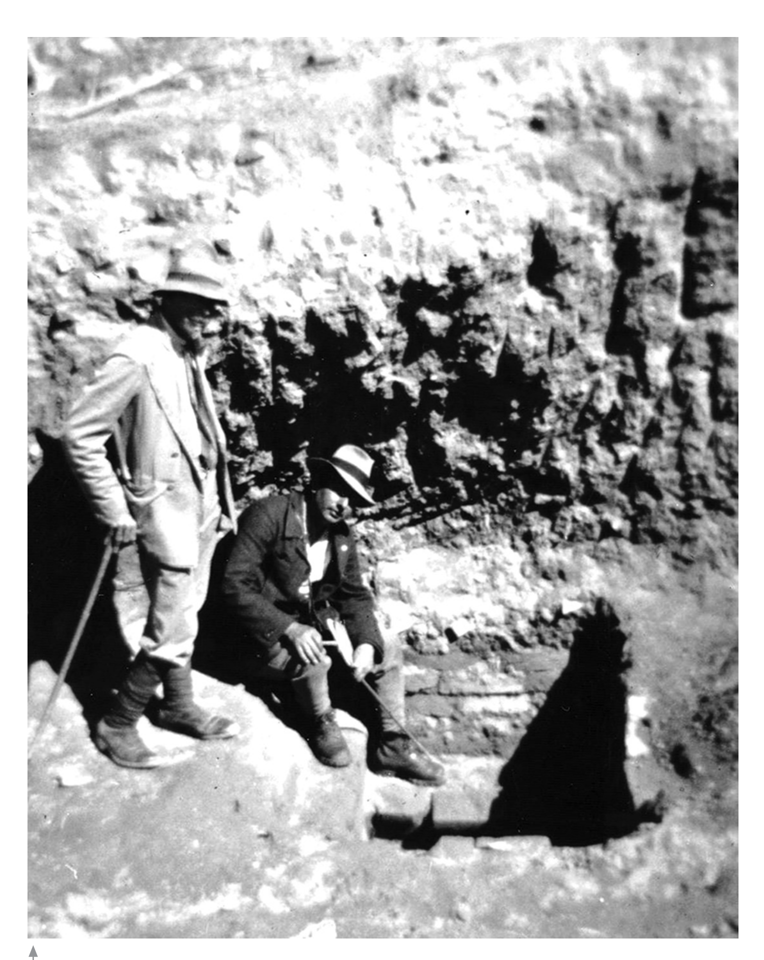
À l'aide de l'ambassade d'Iran en France, il fonda à Paris l'Association

des études iraniennes. Là, il fit connaissance d'une jeune Française d'origine bulgaro-arménienne, Selma Kuyumjian. Cette dernière fut pendant quatre ans l'une des trois secrétaires de l'Association des études iraniennes. Ils étudiaient tous deux l'archéologique à l'École du Louvre et à l'Institut d'art et d'archéologie (Centre Michelet) de la Sorbonne. Ils se marièrent en 1936 à Paris.

Un an plus tôt, Mohsen Moghaddam avait reçu une lettre du ministère iranien des Sciences qui lui demandait de revenir en Iran après la fin de ses études en archéologie. Après son mariage, le jeune couple rentra en Iran. Mohsen Moghaddam était alors le premier Iranien ayant suivi des études universitaires modernes en archéologie.



Mohammad Taghi Moghaddam portant les habits officiels de la cour.



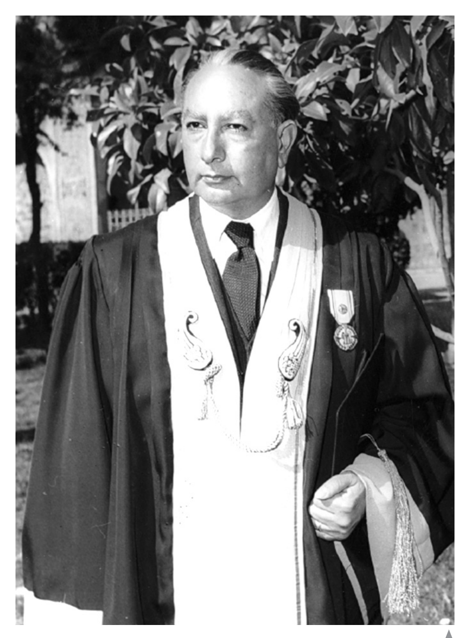
Mohsen Moghaddam (assis) accompagne l'archéologue français Roland de Mecquenem lors de fouilles à Suse et à Choga Zanbil.

Dès son retour en Iran, il obtint un poste de professeur en histoire de l'art à l'Université de Téhéran. En tant qu'archéologue, il devait travailler en coordination avec l'archéologue et architecte français André Godard (1881-1965), qui occupait alors le poste de directeur des Services archéologiques d'Iran depuis 1928. Ce dernier venait aussi d'être nommé directeur du Musée national d'Iran fraîchement fondé en 1937, dont il avait été lui-même l'architecte. Moghaddam commença à enseigner également au département d'archéologie de l'Université de Téhéran.

Dès octobre 1936, Mohsen et Selmâ Moghaddam furent nommés inspecteurs

techniques du ministère des Sciences pour superviser les activités des missions archéologiques françaises en Iran. Cette période fut aussi marquée par les relations assez compliquées, au début, entre Mohsen Moghaddam et André Godard.

En 1937, Mohsen Moghaddam et son épouse partirent pour la province du Khouzestân en vue de superviser les activités de la mission française dirigée par Roland de Mecquenem (1877-1957) à Suse et à Chogha Zanbil. Le rapport que Mohsen Moghaddam remit au ministère des Sciences au sujet des irrégularités des activités des archéologues français fut à l'origine de la décision, un an plus tard, de l'Assemblée nationale d'Iran d'annuler la concession de fouilles archéologiques à la France datant de 1900.


Mohsen Moghaddam portant la robe de cérémonie de professeur d'Université qu'il a créée lui-même.

Parallèlement à ses activités archéologiques, Mohsen Moghaddam participa aussi à la fondation de la faculté des Beaux-Arts de l'Université de Téhéran où il enseigna pendant trente ans. Il créa le logo de l'Université de Téhéran en s'inspirant d'un motif décoratif du palais sassanide de Ctésiphon, et la robe de cérémonie des professeurs de cette université.


Mohsen Moghaddam (premier à droite) en compagnie des professeurs de l'Université de Téhéran.

En 1937, Mohsen Moghaddam et son épouse partirent pour la province du Khouzestân en vue de superviser les activités de la mission française dirigée par Roland de Mecquenem (1877-1957) à Suse et à Chogha Zanbil. Le rapport que Mohsen Moghaddam remit au ministère des Sciences au sujet des irrégularités des activités des archéologues français fut à l'origine de la décision, un an plus tard, de l'Assemblée nationale d'Iran d'annuler la concession de fouilles archéologiques à la France datant de 1900.

Mohsen Moghaddam, le collectionneur

Dès son retour de France avec son épouse, Mohsen Moghadam s'installa dans la maison paternelle au centre historique de Téhéran. Cette maison ancienne reste aujourd'hui l'une des plus belles maisons de Téhéran datant de la période qâdjâre. Pendant de longues années, Moghaddam a collectionné avec passion des objets antiques et des créations artistiques.

Moghaddam collectionnait des objets historiques et antiques de grande valeur qu'il achetait aux antiquaires ou aux particuliers: tissus, céramiques, poteries, verreries, pièces de monnaie, manuscrits, tablettes d'argile, sceaux, objets métalliques, peintures et miniatures, objets en bois ou en pierre, médailles… Moghaddam commença à collectionner des objets historiques dès l'âge de 12 ans quand il se mit à s'intéresser aux timbres postaux.

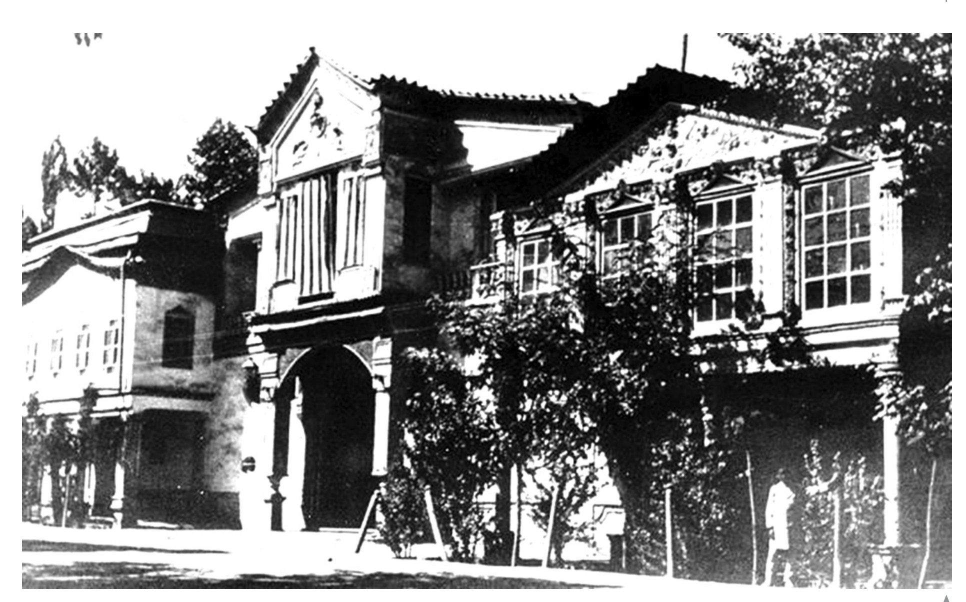
En 1972, il légua sa maison ainsi que l'ensemble de ses collections à l'Université de Téhéran. Mohsen Moghaddam s'éteignit en 1987 à l'âge de 88 ans. Après la mort de sa femme Selma trois ans plus tard, l'Université de Téhéran décida, en tant que légataire universel, de transformer la maison en musée pour exposer ses collections. Cette université inaugura le Musée Moghaddam[3] en 2009. ■



Une partie de la collection de poterie de Mohsen Moghadam avant la transformation de sa maison en musée.



Mohsen Moghaddam guide le président Charles de Gaulle lors de sa visite au Musée national d'Iran (Téhéran) en 1963. Un an plus tard, Moghaddam fut le premier Iranien à devenir Officier de la Légion d'honneur.

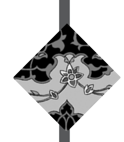


La maison de Mohsen Moghaddam à Téhéran.

1. Rafi', Hassan Rezâ, «Dâr-ol-Fonoun, l'école fondée par Amir Kabir le sage», traduit par Devolver, Maryam, in: *La Revue de Téhéran*, n° 11, octobre 2006, pp. 4-11. Accessible à: *http://www.teheran.ir/spip.php?article481#gsc.tab=0*
2. Bombardier, Alice, «Kamâl-ol-Molk dans l'imaginaire des Iraniens. L'aura du dernier peintre de Cour», in: *La Revue de Téhéran*, n° 80, juillet 2012, pp. 36-43. Accessible à: *http://www.teheran.ir/spip.php?article1605#gsc.tab=0*
3. Mirdâmâdi, Sara, «Le musée Moghaddam à Téhéran», in: *La Revue de Téhéran*, n° 91, juin 2013, pp. 77-78. Accessible à: *http://www.teheran.ir/spip.php?article1741#gsc.tab=0*

Alirezâ Firouzjâh et Sârâ-Sâdât Khâdem Alsharieh ont brillé au Championnat du monde d'échecs des parties rapides et de blitz 2018

Babak Ershadi



Le Championnat du monde d'échecs rapide et de blitz a eu lieu du 26 au 30 décembre 2018 à Saint-Pétersbourg (Russie). Initialement, il était prévu que ces compétitions aient lieu en Arabie Saoudite, mais la Fédération internationale des échecs (FIDE) a décidé de les déplacer à Saint-Pétersbourg suite à l'assassinat du journaliste Jamal Khashoggi dans le consulat d'Arabie saoudite à Istanbul.

Ce sont les meilleurs joueurs d'échecs du monde qui se présentent au Championnat du monde rapide et de blitz, car sont admis à ces compétitions seuls les joueurs ayant un score d'échecs supérieur à 2500 selon le classement Elo de la FIDE.

Il faut souligner que Saint-Pétersbourg a été hôte de deux championnats d'échecs en même temps, car il ne faut pas confondre le Championnat du monde d'échecs de parties rapides avec le Championnat du monde d'échecs de blitz, souvent organisé au même endroit juste après le tournoi rapide.

Quatre Grands Maîtres ont représenté la République islamique d'Iran à ces compétitions internationales: trois garçons: Parhâm Maghsoudlou, Alirezâ Firouzjâh et Ehsân Ghâem-Maghâmi; et une fille, Sârâ-Sâdât Khâdem-Alsharieh.

À l'issue de ces compétitions, Alirezâ Firouzjâh (15 ans) a réussi à se placer en 6e position dans le classement final du Championnat du monde d'échecs des parties rapides dans la section Open, avec un score de 10,0/15. Une première pour un joueur iranien.



Dans les compétitions d'échecs de parties rapides et de blitz, le temps limité de réflexion oblige les joueurs à changer de rythme par rapport aux parties d'échecs classiques.

Dans la section féminine, Sârâ-Sâdât Khâdem-Alsharieh (21 ans) a remporté la médaille d'argent du Championnat du monde d'échecs des parties rapides avec 9,0 points. Elle a également remporté la médaille d'argent du Championnat du monde d'échecs de blitz avec un score de 13,0 points. À la fin des compétitions, Sârâ-Sâdât a gagné le prix spécial de la meilleure performance combinée (parties rapides+blitz) avec 22,0 points (sur les 29,0 points possibles).

Mais que signifie une partie d'échecs «rapide», et quelle est la différence avec une partie d'échecs «blitz»? Les parties d'échecs rapides et de blitz ne



La salle des jeux du Championnat du monde d'échecs rapides et de blitz 2018 à Saint-Pétersbourg.

sont pas des parties d'échecs classiques. Il s'agit, en effet, de deux spécialités différentes dans l'univers des échecs.

Selon les règlements de la Fédération internationale des échecs (FIDE), un championnat du monde d'échecs de parties rapides peut être organisé en donnant, dans chaque partie rapide, un temps limité à chaque joueur. Autrement dit, chaque joueur dispose d'une durée de réflexion qui peut varier entre 15 et 60 minutes.

Dans un championnat du monde d'échecs de blitz cette limitation de temps

À l'issue de ces compétitions, Alirezâ Firouzjâh (15 ans) a réussi à se placer en 6e position dans le classement final du Championnat du monde d'échecs des parties rapides dans la section Open, avec un score de 10,0/15. Une première pour un joueur iranien.



Alirezâ Firouzjâh (15 ans) a réalisé une performance surprenante aux Parties rapides de Saint-Pétersbourg, où il s'est classé 6e au classement final.



Sârâ-Sâdât Khâdem Al-Sharieh a été la vedette de l'équipe iranienne à Saint-Pétersbourg.

de réflexion donne une autre cadence aux parties d'échecs. Le mot allemand «blitz» signifie «éclair». Selon les règlements de la FIDE, dans une partie d'échecs de blitz, chaque joueur ne dispose que d'un temps de réflexion très court qui ne dépasse pas les 10 minutes au maximum, et fréquemment, on joue avec une cadence de 5 minutes par joueur.

Pour le Championnat du monde d'échecs des parties rapides 2018 à Saint-Pétersbourg, la FIDE a organisé les compétitions à la cadence de 15 minutes par joueur, tandis que pour le Championnat du monde d'échecs de blitz qui a eu lieu tout de suite après, la FIDE a fixé une cadence de 3 minutes par joueur.

La section Open

Parties rapides (15 rounds)

Parmi les trois joueurs iraniens, Alirezâ Firouzjâh a brillé en gagnant 10,0 points à la fin des 15 rounds des compétitions et s'est classé 6e. C'est le meilleur score d'un joueur iranien au Championnat du monde d'échecs des parties rapides. Au début des compétitions, Alirezâ Firouzjâh était 169e.

Ehsân Ghâem-Maghâmi (8,0 points) a fini 80e, alors qu'il était placé 128e au début des compétitions. Quant à Parhâm

Pour obtenir le titre de 6e au Championnat du monde d'échecs des parties rapides 2018 à Saint-Pétersbourg, Alirezâ Firouzjâh s'est placé devant le numéro 5 mondial Anish Giri (Pays-Bas), le numéro 8 mondial Sergueï Kariakine (Russie) et le très célèbre Viswanathan Anand (Inde), cinq fois champion du monde (2000, 2007, 2008, 2010 et 2012).



Une partie nulle (½-½) entre Alirezâ Firouzjâh et l'ancien champion du monde d'échecs Viswanathan Anand (Inde), à qui Alirezâ est souvent comparé techniquement.

Maghsoudlou, placé 155e au début du championnat, il a obtenu 7,0 points et a fini 125e. Parham (18 ans) n'est pas un spécialiste des parties rapides, mais le champion du monde d'échecs junior 2018. Il a brillé à la 57e édition du Championnat d'échecs junior qui a eu lieu en septembre 2018 à Gebze (Turquie).[1] Daniil Dubov (Russie) a gagné le championnat des parties rapides (11,0 points).

Blitz (21 rounds)

Parmi les trois joueurs iraniens, Parhâm Maghsoudlou a eu le meilleur score (12,5 points) et a fini 30e au classement final. Alirezâ Firouzjâh et Ehsân Ghâem-Maghâmi ont obtenu chacun 12,0 points et ont fini respectivement 42e et 43e au classement final. Magnus Carlsen (Norvège) est le champion du monde avec 17,0 points à la fin du 21e round.

Section féminine

Parties rapides (12 rounds)

Wenjun Ju (Chine) a remporté le championnat féminin (10,0 points). Derrière elle, c'est l'Iranienne Sârâ-Sâdât Khâdem-Alsharieh qui s'est classée 2e et a gagné la médaille d'argent des Parties rapides.

Classée 25e au début des compétitions, Sara a réussi à finir 2e dans le classement final (9,0 points) à la fin du 12e round. C'est la première fois qu'une jeune femme iranienne se place si haut dans le Championnat du monde d'échecs des parties rapides.

Blitz (17 rounds)

Là encore, Sârâ-Sâdât Khâdem-Alsharieh a brillé en finissant 2e avec 13,0 points à la fin du 17e round et a remporté encore une fois la médaille d'argent, une première pour l'Iran. Kateryna Lagno (Russie) est la championne du monde avec un score de 13,5 points.

Alirezâ Firouzjâh

Alirezâ est né le 18 juin 2003 à Bâbol (province de Mazandéran). À 15 ans, il occupe actuellement la 195e place dans le classement des meilleurs joueurs d'échecs au niveau mondial (175e parmi les joueurs actifs).



Les médaillées de Blitz 2018-Section féminine: (de gauche à droite) l'Iranienne Sârâ-Sâdât Khâdem Alsharieh (argent), la Russe Kateryna Lagno (or) et la Chinoise Tingjie Lei (bronze).



Les médaillées des Parties rapides 2018-Section féminine: (de gauche à droite) l'Iranienne Sârâ-Sâdât Khâdem Alsharieh (argent), la Chinoise Wenjun Ju (or) et la Russe Aleksandra Goryachkina (bronze).

En Asie, Alirezâ est 28e parmi les joueurs du continent (25e parmi les joueurs actifs). Il est le numéro 1 du classement mondial dans la catégorie des joueurs de moins de 16 ans. Au niveau national, Alirezâ Firouzjâh est le deuxième meilleur joueur d'échecs derrière Parhâm Maghsoudlou.

Pour obtenir le titre de 6e au Championnat du monde d'échecs des parties rapides 2018 à Saint-Pétersbourg, Alirezâ Firouzjâh s'est placé devant le numéro 5 mondial Anish Giri (Pays-Bas), le numéro 8 mondial Sergueï Kariakine (Russie) et le très célèbre Viswanathan Anand (Inde), cinq fois champion du monde (2000, 2007, 2008, 2010 et 2012).

Alirezâ Firouzjâh a obtenu le titre de Maître International (MI) en 2016 alors qu'il n'avait que 12 ans, et il est Grand Maître (GM) depuis avril 2018.

Firouzjâh est classé parmi les meilleurs au monde en matière de blitz en ligne. Son style d'attaque féroce a été comparé parfois au légendaire Mikhaïl Tal (1936-1992).[2]

Championnat du monde d'échecs des parties rapides 2018

Classement final	Nom	Pays	Classement au début des compétitions
1	Daniil Dubov	Russie	25
2	Shakhriyar Mamedyarov	Azerbaïdjan	6
3	Hukaru Nakamura	États-Unis	2
4	Vladislav Artemiev	Russie	3
5	Mangus Carlsen	Norvège	1
6	Alirezâ Firouzjâh	Iran	169
7	Yangyi Yu	Chine	11
8	Anish Giri	Pays-Bas	16
9	Sergueï Kariakine	Russie	8
10	Tigran L. Petrosian	Arménie	43

Sârâ-Sâdât Khâdem-Alsharieh

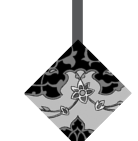
Sârâ-Sâdât Khâdem-Alsharieh est née le 10 mars 1997 à Téhéran. À 21 ans, avec ses deux médailles d'argent des parties rapides et de blitz, elle a été la seule participante du Championnat 2018 à Saint-Pétersbourg à avoir remporté deux médailles. Dans la section Open, l'Américain Hikaru Nakamura est le seul à avoir gagné deux médailles, deux en bronze dans les compétitions des parties rapides et de blitz.

Selon le classement de la FIDE, Sârâ-Sâdât est 21e sur la liste de la section féminine des joueuses actives. Elle est 9e sur la liste de la section féminine de l'Asie et la 1re sur la liste nationale. Elle a obtenu le titre de Grand Maître féminin (GMF) en septembre 2013 et le titre de Grand Maître (GM) en avril 2015. ■

1. Ershadi, Babak, «Le GM Parhâm Maghsoudlou, champion du monde d'échecs juniors 2018», in: *La Revue de Téhéran*, n° 156, novembre 2018, pp. 50-57. Accessible à: http://www.teheran.ir/spip.php?article2620#gsc.tab=0
2. Mikhaïl Tal a remporté le Championnat du monde d'échecs en 1960, le Championnat du monde d'échecs de blitz en 1988, et a été six fois champion de l'ex-Union soviétique.

ART CONTEMPORAIN
Un duo d'artistes iraniens: Esha Sadr & Ramin Etemadi Bozorg
Œuvrer ensemble

Jean-Pierre Brigaudiot



Ces deux artistes vivent dans un quartier qui est devenu récemment le quartier où siègent certaines des galeries les plus dynamiques de Téhéran, un lieu fréquenté par beaucoup d'artistes, d'étudiants en art, d'amateurs, collectionneurs, écrivains, musiciens et poètes qui se retrouvent volontiers tant aux vernissages des expositions que lors des autres événement liés à l'art, dans les restaurants et cafés des alentours. C'est dans ce quartier à la croisée d'Iranshahr et de Karimkhan que se trouve le cœur de l'art contemporain iranien, celui en train d'émerger, cet art étant le fait, le plus souvent, de jeunes ou relativement jeunes artistes.

Leurs parcours d'études de l'art et des arts ont différé, celui d'Esha Sadr étant plus théorique et tourné vers la performance en même temps que vers la vidéo, alors que celui de Ramin est plus classique, plus Beaux arts peut-on dire, avec une formation de peintre et de sculpteur impliquant un savoir faire traditionnel. Ce travail en duo est, en ce cas présent, extrêmement riche quant à ouvrir la pensée artistique de l'un et de l'autre et quant à générer des œuvres dont il est clair qu'elles n'ont pu surgir que par et de cet échange.

Des échanges générateurs de créations

Pour des artistes, travailler en duo n'est ni très courant, ni facile, sinon très ponctuellement. L'égo des artistes est souvent hypertrophié et ne permet guère de partager le territoire de la création, surtout dans la durée. Il est en effet difficile de trouver un équilibre viable entre les actions de l'un et l'autre des artistes qui travaillent ainsi. Esha Sadr & Ramin Etemadi Bozorg œuvrent de pair tout en prenant soin de préserver leur identité propre, c'est-à-dire leurs pratiques et leurs modalités d'expression individuelles situées dans des territoires très différents. Ils œuvrent de pair, à des réalisations et à des programmes communs, mais ils s'expriment ainsi et aussi en tant qu'artistes indépendants l'un de l'autre. Leurs parcours d'études de l'art et des arts ont différé, celui d'Esha Sadr étant plus théorique et tourné vers la performance en même temps que vers la vidéo, alors que celui de Ramin est plus classique, plus Beaux arts peut-on dire, avec une formation de peintre et de sculpteur impliquant un savoir faire traditionnel. Ce travail en duo est, en ce cas

Il ne s'agit ni d'un effacement de l'un par rapport à l'autre, ni de retrait de soi, ni d'imitation de l'autre au détriment de ce qu'on est. Il s'agit d'un commerce, d'une fréquentation, d'une connaissance, d'une ouverture à l'autre, de l'accueil de sa création, tout cela entraînant une modification formelle et profonde de ce qu'on est en tant que créateur.



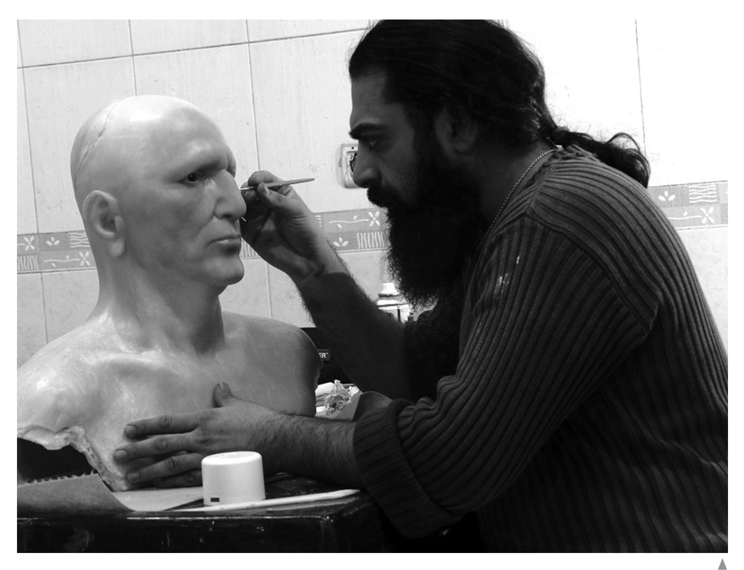
"My Hands Will Change Your World No 17" de *Historical documents series*, 2017-2018, sculpture & peinture de Ramin Etemadi Bozorg, 120*80*22 cm, fibre de verre sur cuir

présent, extrêmement riche quant à ouvrir la pensée artistique de l'un et de l'autre et quant à générer des œuvres dont il est clair qu'elles n'ont pu surgir que par et de cet échange. Ainsi, ce duo d'artistes opère sur des projets communs, comme par exemple durant une résidence d'artistes à la Cité des Arts de Paris il y aura bientôt trois ans. En effet, les résidences artistiques demandent en général que soit proposé un projet commun lorsque les artistes œuvrent en groupe ou comme ici, en duo. Le travail en duo suppose des échanges, des perméabilités, et demande par ailleurs un jeu de concessions faites à la créativité de l'autre. Pour autant, il ne s'agit ni d'un effacement de l'un par rapport à l'autre, ni de retrait de soi, ni d'imitation de l'autre au détriment de ce qu'on est. Il s'agit d'un commerce, d'une fréquentation, d'une connaissance, d'une ouverture à l'autre, de l'accueil de sa création, tout cela entraînant une modification formelle et profonde de ce qu'on est en tant que créateur. C'est un vivre-ensemble qui implique l'abandon d'un simple côtoiement avec une concurrence entre deux personnalités au profit d'une restructuration continue de chacune d'entre elles. L'un tend à devenir l'autre en même temps qu'il s'enrichit de l'échange avec celui-ci.

L'un, Ramin Etemadi Bozorg, présent et passé en son œuvre propre

Ramin est peintre et sculpteur de formation. Il a acquis ses diplômes et son savoir-faire, d'une part, en peinture, à l'Université d'Art et d'Architecture de Téhéran, et d'autre part comme assistant d'un sculpteur, il est ainsi détenteur d'un vrai savoir-faire qui inclut notamment le modelage, le moulage, la fonte du bronze, le polissage. Sa peinture, celle qu'il

montre, est fortement expressionniste, avec notamment ces grands portraits et autoportraits en très gros plan et aux teintes ocrées, à la facture très brute: lui-même se met en scène en tant que sa propre icône! Son œuvre sculptée relève d'une indéniable prise en charge de son vécu quotidien en même temps que de la culture persane, ce qui place cet artiste au cœur de la scène artistique iranienne contemporaine. Cette scène est en effet à la fois marquée par des formes d'art très internationales où l'iranité tend à se dissoudre dans la mondialisation artistique, et d'autre part par cet usage que font un certain nombre d'artistes de l'esthétique propre à l'histoire des arts en Perse. En ce dernier cas, beaucoup d'œuvres puisent leurs répertoires formels et leurs fondements socio-historiques dans le passé glorieux de la Perse, depuis l'antiquité, depuis Zarathoustra, en passant par Persépolis, par cette omniprésence de la calligraphie et par celle de la couleur, à la fois celle de la miniature et celle des mosquées bleues, comme celles d'Isfahan. L'œuvre sculptée de Ramin réunit à la fois cette histoire d'amour sans fin qu'il vit, conte et raconte, une danse nuptiale et amoureuse figurative dont il ne délivre que des fragments coulés dans le bronze, ceci étant associé à d'autres fragments issus des céramiques si joliment colorées de l'architecture musulmane iranienne. Cette conjonction de fragments contant un vécu sensoriel et amoureux propre à l'artiste et de ces formes et couleurs propres à l'architecture religieuse, débouche sur une posture théorique quant à ce qui est donné à voir en ces œuvres. Le fragment est à la fois indice et archéologie de son origine, bien plus, il témoigne d'une philosophie du monde et de sa perception; ce qui nous est dit est que la totalité reste définitivement insaisissable, que le monde ne nous est accessible que par certains de ses indices. Cette conjugaison du présent et du passé, ce va-et-vient entre le lointain (dans le temps) et l'ici-maintenant est l'un des fondements de la modernité de l'art iranien, tellement riche de son passé et en même temps tellement prometteur.



"Kamal ol Molk", sculpture grandeur nature de Ramin Etemadi Bozorg, 2008, collection permanente du Malik National Museum of Iran, fibre de verre

Cette scène est en effet à la fois marquée par des formes d'art très internationales où l'iranité tend à se dissoudre dans la mondialisation artistique, et d'autre part par cet usage que font un certain nombre d'artistes de l'esthétique propre à l'histoire des arts en Perse.

L'autre: Esha Sadr, un autre parcours et le déroulement temporel de l'œuvre

Les formations d'Esha Sadr sont bien différentes de celles de Ramin Etamadi Bozorg puisqu'elles sont nettement moins



"Paradox of Choice" Performance art, 2017, Esha Sadr, Gallerie Matn, Ispahan

académiques, moins pratiques et plus théoriques, c'est-à-dire finalement plus conceptuelles. Elle est née en 1983 en Iran et après des études à l'Université d'Art et d'Architecture de Téhéran, elle prépare et soutient une thèse en théâtre, cinéma et médias tout en se déplaçant entre les universités de Téhéran, de Prague et de Vienne. Son travail artistique se développe beaucoup dans des projets interdisciplinaires et interculturels, en cinéma, vidéo, théâtre, performance et écriture. Depuis 2012, elle expose tant en Iran qu'en France, en Allemagne, aux USA ou au Maroc. Son art est très marqué par cette dimension éphémère, notamment lorsqu'il s'agit de performance, ou bien d'une autre manière avec la vidéo qui est également un art inscrit dans la durée, comme l'est également le théâtre et comme l'est aussi le texte, puisqu'elle écrit.

> Cette conjugaison du présent et du passé, ce va-et-vient entre le lointain (dans le temps) et l'ici-maintenant est l'un des fondements de la modernité de l'art iranien, tellement riche de son passé et en même temps tellement prometteur.

En duo: œuvrer ensemble

Ces deux artistes travaillent ensemble depuis plus de six ans, et leur œuvre a ainsi navigué entre œuvre propre à chacun d'eux et œuvre commune. Esha Sadr pilote une partie des projets du duo, et selon la nature des médias mis en œuvre, on peut avoir pour résultat une œuvre se situant entre installation et performance, quelquefois, comme avec celle intitulée «Hyppolite», une échappée vers une forme de théâtre tragique dont l'action se situe dans la culture iranienne, faisant référence au Panthéon grec, œuvre à la fois très libre et en partie improvisée entre performance, théâtre et musique. Ce type de pratique issue de la performance et des démarches des avant-gardes internationales des années soixante et soixante-dix, comme il y en eut lors du festival Shiraz-Persépolis, est loin d'être un *remake*, c'est une continuation, une réinvention permanente qui se nourrit à la fois d'elle-même et de connaissances de formes d'art désormais bien ancrées

dans les pratiques contemporaines. En feuilletant les anciens catalogues et publications autour des actions et exposition de ce duo, on perçoit très clairement une dimension ludique en même temps que socio critique de ces performances et pièces de théâtre. Si Ramin Etemadi Bozorg persiste à produire des œuvres qui sont des objets, par exemple ces sculptures de bronze figurant des fragments de corps humains associés à des fragments de céramiques d'Isfahan, il contribue avec détermination à l'organisation de spectacles éphémères dont il conçoit par exemple la construction des espaces, où il se fait acteur; tout comme Esha Sadr, qui travaille sur un terrain que l'on peut qualifier de plus conceptuel, où elle est à la fois actrice, auteure, médiatrice et réalisatrice. Ces œuvres sont quelquefois de joyeuses farces. D'autres œuvres revêtent d'autres formes, comme cette vidéo qui est constituée d'une centaine de courtes vidéos, d'une durée d'une minute chacune: «Little confessions of life». Un projet prend corps actuellement, destiné au Musée d'Art Contemporain de Téhéran; ici encore le spectacle se situe entre théâtre et performance, avec trois acteurs dont Ramin Etemadi Bozorg, et l'action devrait avoir le peintre Van Gogh comme épicentre, dans un décor conçu en commun par Ramin et Esha. Mais l'œuvre de ce duo est bien plus dense qu'il n'y paraît lorsqu'on peut leur rendre visite dans leur appartement/atelier/quartier général. Il y a un amont extrêmement riche car ce duo d'artistes est très dynamique et créatif, toujours au travail, tant en Iran qu'en d'autres pays où ils vont de résidences artistiques en spectacles ou expositions. Leur art nourri de tant d'iranité se confronte et se mesure volontiers à d'autres formes d'art nées d'autres cultures. C'est ainsi que l'art de ce duo est un art appartenant à deux civilisations, celle de la Perse et celle d'un art mondialisé, non point au prix d'une perte d'identité mais en un partage et une réécriture de ces cultures. ■



"Circle" Performance art, 2016, Esha Sadr, Musée d'Art Contemporain de Téhéran

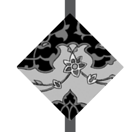
Une photographe:

Nora Kabli

«Seule avec l'Iran», une exposition au Centre Culturel d'Iran à Paris.

10 au 24 janvier 2019

Jean-Pierre Brigaudiot



Le Centre Culturel d'Iran se situe à Paris, à deux pas des quartiers du Montparnasse et du Jardin du Luxembourg. C'est un espace doté d'une salle d'exposition de belles dimensions, de salles de cours de langue persane, ainsi que d'une vaste bibliothèque qui sert de lieu de rencontre et de conférences sur la culture persane. Ce centre culturel fleure bon l'Iran avec son mobilier, des rayonnages chargés d'ouvrages anciens en persan, reliés pleine peau, avec également son personnel accueillant et un directeur, Monsieur Jamâl Kamyâb, désireux de développer autant que faire se peut les activités artistiques et culturelles. Ce centre culturel s'est ainsi récemment ouvert à certains aspects de l'art contemporain et attire de ce fait un public renouvelé, plus hétérogène et particulièrement intéressé par la possibilité de découverte de cet Iran toujours mystérieux et prometteur d'enchantements. Certes les moyens manquent pour développer une politique culturelle plus visible, mais cela relève de questions d'ordre international dont l'épicentre est l'embargo à l'égard de l'Iran.

L'exposition des photos présentées par Nora Kabli porte pour titre «Seule avec l'Iran» et rend compte d'un voyage de découverte qu'elle fit récemment, au cours duquel elle visita tant la capitale, Téhéran, que les principales et fameuses cités que sont Isfahan, Shirâz, Yazd et Kâshân. *Seule avec l'Iran*? Pas vraiment à en croire ce qui est exposé, puisque cela témoigne d'une multiplicité de rencontres et dialogues avec le peuple iranien, au gré des déplacements, au coin des rues, bref au quotidien, celui des habitants. Si à première vue on pourrait croire qu'il s'agit d'une exposition liée au tourisme – dans un sens péjoratif, celui d'une culture mondialisée et pré-mâchée -, il n'en est rien car il s'agit avant tout d'une rencontre ou d'une série de rencontres avec des lieux et des habitants, un peu comme une pérégrination où, armée de son appareil, la photographe est à l'affut du photographiable, ou de ce qu'elle décide comme étant photographiable. Et c'est bien ainsi qu'on peut désigner cette pérégrination: un prélèvement opéré dans le champ du visible, un cadrage et découpage dans la chair du monde afin d'isoler ce qu'il y a lieu d'en

C'est bien ainsi qu'on peut désigner cette pérégrination: un prélèvement opéré dans le champ du visible, un cadrage et découpage dans la chair du monde afin d'isoler ce qu'il y a lieu d'en retenir, ce qui nous parle davantage que d'autres parties du monde que la photographe, du fait de ses choix, laisse hors champ.



Yazd
L'ensemble des photos ont été prises en août 2017 avec un appareil Fujifilm XT10 numérique. Elles sont présentées à l'exposition sous un format de 500x400 mm sur du papier Baryta Canson 310 gr

retenir, ce qui nous parle davantage que d'autres parties du monde que la photographe, du fait de ses choix, laisse hors champ. En ces rencontres, Nora Kabli ne donne ni dans la facilité du typique, ni dans une esthétique standardisée et formatée par l'imagerie trop racoleuse des agences de voyage. Le regard de Nora Kabli est celui, scrutateur, d'une professionnelle de la photo, un regard à la fois averti et un regard plasticien, du même type que celui d'un certain nombre d'artistes voyageurs du vingtième siècle, regard qui ne s'attache point à l'anecdotique mais va et vient, rendu par les images, entre l'humain lui-même et ce que cet humain se donne comme cadre de vie. Les photos sont toutes de petits formats et sont présentées sous verre dans des cadres de formats identiques fournis par le centre culturel, à la mode iranienne, avec cette lourde présence du bord noir. En Iran, le cadre désigne et certifie ce qu'il présente comme étant une œuvre d'art, et il est rare que la photo iranienne échappe à ce cadre car il lui faut pour ce faire échapper à une résistance, à la fois de l'artiste et du galeriste ou du conservateur du musée, résistance

En Iran, le cadre désigne et certifie ce qu'il présente comme étant une œuvre d'art, et il est rare que la photo iranienne échappe à ce cadre car il lui faut pour ce faire échapper à une résistance, à la fois de l'artiste et du galeriste ou du conservateur du musée, résistance également à l'attente d'un public qui tarde à accepter les multiples formes de l'art contemporain et reste bien souvent attaché à des définitions de l'art qui n'ont plus cours.



Cabine téléphonique, Yazd

également à l'attente d'un public qui tarde à accepter les multiples formes de l'art contemporain et reste bien souvent attaché à des définitions de l'art qui n'ont plus cours.

Nora Kabli est une jeune photographe dont le parcours ne fut pas classiquement celui d'études dans un établissement d'enseignement de la photo, comme il en existe aujourd'hui tant en Iran que de par le monde. Elle a préalablement suivi plusieurs formations, ceci après un mastère de langues étrangères, à Paris, puis ayant travaillé à l'ambassade du Mexique à Londres où elle acquit un mastère de relations internationales, avant de travailler au sein de l'entreprise Tata, en Inde, pays où elle fit ses premiers pas en tant que photographe amateur. Elle a ensuite étudié, à Milan, dans le domaine du photoreportage, qui, soulignons-le n'est pas à priori artistique mais journalistique; cependant c'est de cette formation qu'a émergé chez elle la vocation dont elle témoigne aujourd'hui, celle d'une photographe d'art. Elle a donc une culture photographique hors champ de la photo elle-même, en tant que discipline artistique, ici animée par sa volonté personnelle de photographier le monde et ainsi, dans le contexte de cette exposition, d'agir de manière personnelle hors ces apprentissages dispensés par les enseignements de la photo. Bref, cette photographe réinvente la photo tout en découvrant peu à peu le



Kashan, la nuit



Ruines sur murs, Kashan

monde de la photo, une posture qui fut développée dans beaucoup d'enseignements artistiques durant la seconde moitié du vingtième siècle et présente l'avantage de privilégier la créativité sur le savoir-faire. L'art de Nora Kabli a donc réellement émergé durant son séjour à Milan, avec cette formation de photoreporter. A propos de cette période, elle parle volontiers d'une expérience à caractère social, en photo et texte associés, qu'elle a conduite et développée sur la question du transgenre, de la vie ô combien compliquée de ces personnes masculines qui s'orientent vers la féminité et des rejets qu'ils subissent. Il s'est alors agi d'une exposition de groupe, en 2015, qui marqua son départ en tant qu'artiste, première expérience créative qui donna le ton de sa démarche aujourd'hui présentée au Centre Culturel d'Iran, celui de regarder-comprendre le monde, la vie, ce qui diffère chez l'autre, l'étranger ou l'étrange et du même coup se regarder et comprendre dans sa propre relation au monde.

Aujourd'hui, l'exposition au Centre Culturel d'Iran témoigne donc de l'intérêt de Nora Kabli pour la rencontre de l'autre, il s'agit d'une balade à travers l'Iran, vers quelques uns de ses sites fameux, rencontres avec des Iraniens, arrêts sur images et liens éphémères noués avec ce peuple accueillant et curieux de connaître l'autre. Échange et

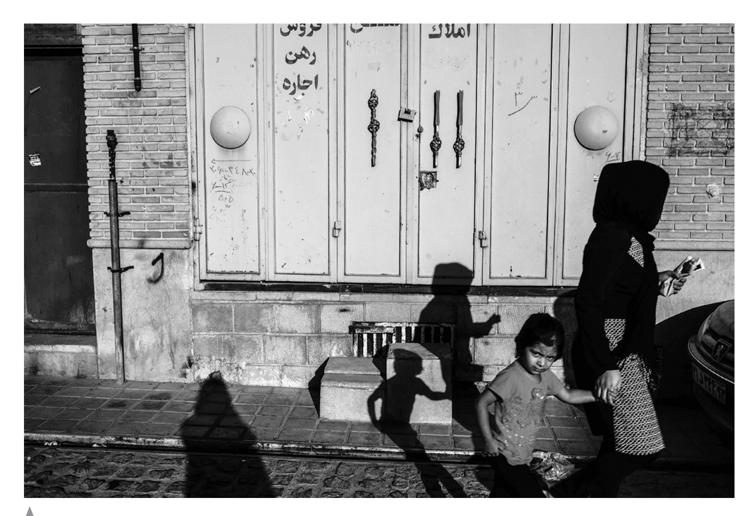


Publicité interdite, Chiraz



Capture d'image de la vidéo en noir et blanc réalisée par Nora Kabli et présentée lors de l'exposition (durée : 4 minutes env.)

curiosité de la part de ces Iraniens, comme en un retour et remerciement: toi l'étrangère, tu veux me connaître et moi aussi je veux te connaître! Dans le cadre de ce besoin de connaissance de l'autre, il faut dire que Nora est née d'un père marocain et d'une mère mexicaine, qu'elle est française, et cette richesse acquise en même temps qu'innée la pousse à aller de l'avant dans cette rencontre et connaissance de l'autre dont



Mère et fille, rue de Chiraz

Il s'est alors agi d'une exposition de groupe, en 2015, qui marqua son départ en tant qu'artiste, première expérience créative qui donna le ton de sa démarche aujourd'hui présentée au Centre Culturel d'Iran, celui de regarder-comprendre le monde, la vie, ce qui diffère chez l'autre, l'étranger ou l'étrange et du même coup se regarder et comprendre dans sa propre relation au monde.

elle garde et expose les traces lumineuses issue de l'alchimie de la photo.

A cette exposition de photographies s'ajoute une courte vidéo en noir et blanc, succession d'images fixes douées d'une force et présence indéniables car images écraniques aux contrastes lumineux très tranchés, projetées dans un format beaucoup plus grand que les photos. Durant le visionnement de cette vidéo, Nora parle de son attachement au noir et blanc dans le champ de la photo; peut-être que Nora Kabli a ressenti ce grand pays qu'est l'Iran comme très marqué par les contrastes lumineux générés par la lumière d'un soleil omniprésent: domination des ombres portées si opaques et profondes, associées aux vêtement noirs traditionnels des femmes sur les teintes ocrées des villes et des paysages. Et peut-être qu'ici le Mexique maternel de Nora est un souvenir du noir et blanc généré par son intense luminosité, contrastes forts qui ressortent par exemple des films de Buñuel, comme *Los Olvidados*. Ainsi l'exposition pose la question du parti pris d'une photo en couleur; sans doute n'y a-t-il pas de réponse immédiate, mais il est remarquable que la couleur saisie dans cette exposition est souvent celle, fluorescente, des néons de la ville, couleur qui contamine les humains et d'une certaine manière les désincarne. ■



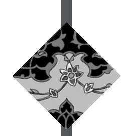
Ruelle de Kashan



Capture d'image de la vidéo en noir et blanc réalisée par Nora Kabli et présentée lors de l'exposition (durée : 4 minutes env.)

Atiq Rahimi: poète aux masques de la prose

Outhman Boutisane*



Atiq Rahimi met en prose une écriture globale, voire plurielle. Il suffit de lire son œuvre pour prêter attention au mélange des genres et à la multiplicité de son écriture vacillant entre prose et poésie, comédie et tragédie, peinture et calligraphie. Cette pluralité des genres définit le «je» qui l'assume, le monde symbolique dans lequel le discours littéraire prend son essor. L'écrivain se montre comme un passionné de l'art dans ses diverses formes d'expression. Ces genres multiples nous donnent une première indication sur l'ouverture de son œuvre, sur les mondes qui habitent son art et son imagination.

La structure des textes rahimiens est profondément différente. Il y a souvent ce métissage entre la poésie et la prose. La pluralité se manifeste par la cohabitation des genres dans le discours littéraire à travers laquelle le sujet écrivant prend toute sa signification.

2.1- Le Haïku

Paul-Louis Couchoud, spécialiste du haïku japonais, définit le Haïku comme une *«poésie japonaise en trois vers, ou plutôt en trois petits membres de phrase, le premier de cinq syllabes, le second de sept, le troisième de cinq: dix-sept syllabes en tout. C'est le plus élémentaire des genres poétiques (…) Avec trois notations brèves il s'agit de composer un paysage ou une petite scène. Tout l'effort poétique porte sur le choix des trois sensations suggestives qui appelleront le cortège des autres*[1]*.»*

Le haïku est donc un genre poétique d'origine japonaise. Ce genre a traversé le monde après la Seconde guerre mondiale. Il se compose aujourd'hui dans de nombreuses langues à travers le monde, et se caractérise essentiellement par sa concision et sa brièveté. Selon Pascale Senk, «*un bel haïku naît toujours d'une expérience vécue: un événement inattendu, une situation cocasse, un petit détail du quotidien qui vous émeut ou vous agace… Autant dire que pour composer de beaux poèmes courts, on part de la vie, pas des idées! C'est ce que l'on appelle la «sincérité du haijin», et qui fait les poèmes les plus réussis*[2]*.»*

L'écriture rahimienne est un fragment de vie, animée d'un mouvement régulier. Entre les moments de confession et de souvenir, *Syngué sabour* est ponctué de textes poétiques brefs, sémantiquement très condensés, à la façon des haïkus:

Le Soleil se couche.
Les armes se réveillent.
Ce soir encore on détruit. (SS, p.70)

La nuit est perçue comme le temps de la terreur. Cette personnification des «*armes se réveillent*» symbolise la violence qui traverse l'Afghanistan. Le cycle solaire et céleste devient miroir de la terreur pour Rahimi. Dire que les hommes détruisent chaque soir la ville exprime le degré de la sauvagerie humaine, c'est-à-dire que l'individu ne peut échapper à cette terreur quotidienne. On lira encore d'autres Haïkus qui expriment

la même vision symbolique du cosmos:

La nuit tombe.
Le jardin s'éteint.
L'intrus s'en va. (SS, p.118)

La puissance du cosmos rend l'homme dissemblable. La nuit se prête à une double représentation emblématique. Elle est premièrement un temps qui fait partie de la vie, mais qui devient le lieu de la souffrance. Quand Rahimi revient à son passé, les fragments parcourus se présentent comme une succession de nuits, et le destin de l'individu afghan se réduit à la répétition indéfinie de la violence et de la terreur. Le jardin symbole de la beauté s'éteint pour annoncer toute une nuit de souffrance. La thématique de la nuit présuppose, d'une part, l'écoulement du jour, d'autre part, le retour de la souffrance traversant le «je» écrivant pendant ses rêves. C'est le lieu des hallucinations où les symptômes de la mélancolie apparaissent comme indices de la misère humaine.

Il s'agit d'une peinture brève et rapide de la vie sociale en Afghanistan. La concision des Haïkus permet au lecteur de saisir rapidement le message véhiculé. Insister sur la thématique de la nuit dans les Haïkus contribue à garder l'énoncé dans un ancrage temporel qui coïncide souvent avec l'insupportable privation de la femme. L'utilisation du présent de la narration dans ces haïkus permet au «je» qui écrit d'ancrer son message dans un contexte socioculturel précis, celui de la guerre. La nuit est le symbole de la mort, de la guerre, d'une expérience humaine déchirée. Elle n'indique pas uniquement le temps, mais permet la manifestation de tout un état de vie.

Le haïku s'inspire de l'émotion du moment, en lien avec l'état psychologique du «je» écrivant et la nature. Dans *Maudit soit Dostoïevski*, la nuit revient comme fantôme qui habite la chambre de Rassoul:

Rassoul épuisé.
La nuit tombe, ténébreuse.
Elle envahit la chambre. (MSD, p. 132)

Ici se côtoient pareillement les idées de fatigue et d'obscurité, contenues dans les deux termes «épuisé» et «ténébreuse», opposées en même temps à celle du vide, soulignée par la nuit et la chambre. Ce Haïku reflète l'état physique et psychique du personnage. Chez Rahimi, la dimension cosmique de la nuit côtoie souvent l'état du «je» écrivant. Les deux finissent par se métamorphoser.

La structure des textes rahimiens est profondément différente. Il y a souvent ce métissage entre la poésie et la prose. La pluralité se manifeste par la cohabitation des genres dans le discours littéraire à travers laquelle le sujet écrivant prend toute sa signification.



Atiq Rahimi

L'envahissement de la nuit traduit l'état souffrant de Rassoul qui tremble de peur, de rage et de lâcheté:

Le souffle se suspend.
Le cœur se soulève.
La salle s'écroule. (MSD, p. 217)

Rahimi veut surprendre son lecteur à travers ces formes de Haïku qui mobilisent son imaginaire. Il paraît que cette description rapide de l'état du personnage crée du suspens. L'espace de la salle est toujours opposé au personnage. Ces trois phrases sont chargées de sensibilité symbolique parce qu'elles opposent l'état troublant de Rassoul à l'immobilité de la salle, qui s'écroule comme un corps fatigué. La chute de la salle reflète la peur de Rassoul, et devient un lieu de contrastes. On lira encore un autre exemple qui exprime toujours cette opposition entre l'espace et le personnage:

On ouvre la porte.
Rassoul entre.
Et la salle se tait. (MSD, 252)

Certes, la salle est perçue comme le miroir reflétant le changement psychologique du personnage. Quand le silence traverse Rassoul, la salle se tait. Cette description inverse les signes, crée des contradictions semblables à la conscience troublée. En toutes ces images, l'auteur recourt aux haïkus, ou à des formes d'écriture proches des haïkus, pour briser la linéarité de la narration. De ce fait: ces fragments donnent à son écriture un aspect pluriel, entraînant un mouvement symbolique dans le discours.

Le haïku est donc un art de libérer un regard souvent absorbé par la pensée. Avec un peu de mots, se crée toute une réflexion sur le lien entre le «je» écrivant et les mondes qui l'environnent. Une façon, pour déstabiliser la conscience du lecteur, de faire durer une action dans un temps court et un lieu souvent personnifié. La personnification de la salle est une transgression des contraintes formelles, une façon de décrire l'homme et le monde à travers des objets morts. Ces Haïkus sont remarquables. Ils retracent, en de courts tableaux, d'intenses moments de la condition humaine.

2.2- Le vers libre

La pluralité de l'écriture rahimienne, c'est donc aussi cette coexistence de la prose et de la poésie en vers. Cette pluralité de l'activité poétique revendique un profond attachement à la poésie. Rahimi, est avant tout, un homme habité par la poésie. La figure du poète cachée derrière le masque de la prose se dévoile clairement à travers les vers poétiques insérés dans ses romans. Roman Jakobson confirme que le poète ne peut renier son passé poétique: *«Ne croyez pas le poète qui au nom de la vérité, de la réalité, etc., etc., renie son passé poétique ou l'art en général. Tolstoï refusait son œuvre avec irritation, mais ne cessait pas d'être un poète, car il se frayait un chemin vers des formes littéraires nouvelles et encore inusitées. On a dit fort justement que lorsqu'un acteur rejette son masque, il montre son maquillage*[3]*.»*

Dans *Maudit Soit Dostoïevski*, l'auteur refuse de figer son œuvre dans une prose pure. La présence de la poésie en vers brise l'unité du genre, élargit l'horizon de l'interprétation et crée un style poétique qui tend vers une écriture singulière. Nombreux sont les fragments poétiques insérés dans ce roman pour des raisons formelles et esthétiques:

«*Ceux qui ont rejoint le cercle de l'élite*

et de la morale/Et qui, parmi les maîtres, sont devenus la bougie/ Ils n'ont pas su voyager jusqu'au bout de la nuit/Ils ont raconté une histoire puis se sont endormis.» (MSD, p.124)

Le poème en vers se narrativise entrainant une temporalité propre au récit. Rahimi a inséré ces fragments poétiques sous forme de prose brisant ainsi la structure typographique du vers libre. Cependant, l'écriture romanesque est poétisée par la présence du poème qui prend un sens emblématique. L'enjeu n'est pas seulement, pour l'auteur, de mettre à l'épreuve l'intelligence et la compréhension du lecteur à travers ce mélange permanent de la prose et de la poésie: il s'agit d'offrir au lecteur une œuvre ouverte fondée sur le double discours. La prose de Rahimi tire sa force justement de ce souffle poétique omniprésent dans son écriture. Ainsi, l'image de la nuit est constamment présente dans la prose et la poésie. Le poème est un essor de la parole spirituelle et un déploiement d'espace offert au regard et à la contemplation:

«Je suis, moi, hébété,
Et de rêves, habités.
Le monde tout entier dans le sommeil plongé.
Moi, impuissant à les dire; eux, incapables d'entendre.»
(MSD, p. 126)

L'image d'un «moi» habité de rêves développe une identité différente, une allégorie transparente, une image symbolique qui renvoie à un «je» soucieux de sa présence dans un monde vidé de ses significations. Le «moi», le «je», auxquels ce texte reste si constamment subordonné, ouvrent une profonde réflexion: ils sont des



interrogations, un monde en désordre. Ils sont le miroir qui permet la découverte du soi. L'impuissance de dire et l'incapacité d'entendre rendent lisible cette inquiétude qui traverse le «je» pendant son acte d'écrire.

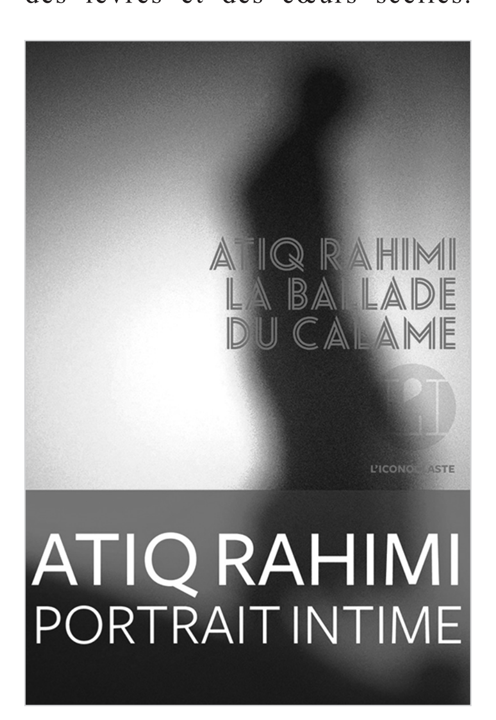
L'enjeu n'est pas seulement, pour l'auteur, de mettre à l'épreuve l'intelligence et la compréhension du lecteur à travers ce mélange permanent de la prose et de la poésie: il s'agit d'offrir au lecteur une œuvre ouverte fondée sur le double discours. La prose de Rahimi tire sa force justement de ce souffle poétique omniprésent dans son écriture.

La question se renouvelle, avec insistance, dans l'œuvre de Rahimi: c'est l'incapacité de prendre la parole, de

s'opposer aux interdits. Dans un autre fragment poétique, Rassoul, dépossédé de la parole, trace quelques vers sur le mur de sa cellule:

«*Nous ne sommes pas aptes à parler,*
Si nous pouvions seulement écouter!
Il faut tout dire!
Et écouter tout!
Mais
Nos oreilles sont scellées,
Nos lèvres sont scellées,
Nos cœurs sont scellés.» (MSD, p. 251)

Dire que la parole est un refuge c'est, selon l'auteur, le moyen pour se débarrasser de ce silence étrange qui l'habite. Dans cet extrait, nous constatons l'emploi du pronom personnel «nous», et donc il y a une volonté de rendre collective cette impuissance de la parole. Dans ces mots, la parole est privée, l'écoute et le souffle aussi. La privation de la parole est particulièrement remarquable à travers l'image des oreilles, des lèvres et des cœurs scellés.



Le rapport conflictuel entre le silence et la parole est souvent présent. Se taire ne veut pas dire seulement le silence, mais peut exprimer ou traduire l'insaisissable, l'incommunicable et l'indicible. L'œuvre de Rahimi, dans son caractère général, se manifeste comme une révolte contre l'obscurantisme dans toutes ses formes. Le poète est voué à tout dire, à faire entendre ses mots, à provoquer le monde. Ainsi, dans ce poème, la privation de la parole exprime la souffrance du poète déraciné de son identité. Tout dire, c'est justement s'engager à dévoiler la misère des Afghans et leur condamnation au silence continu par la dictature des autorités.

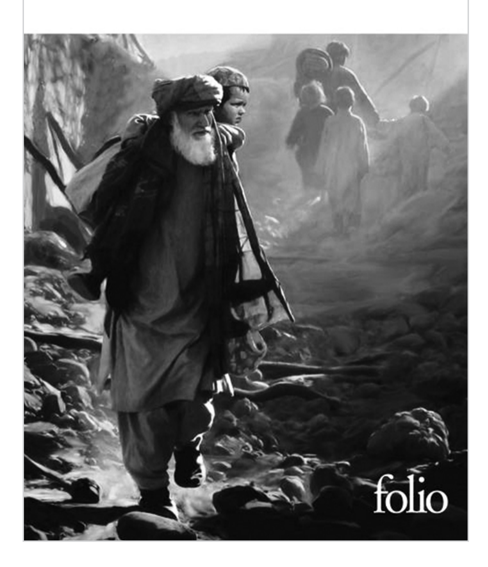
Le vers libre est fort présent aussi dans son œuvre *La Ballade du calame*. L'auteur, en situation d'égarement, trouve dans l'écriture poétique une sorte de remède. Le «je» apparait encore une fois comme un sujet perdu, souffrant et las. La perte de la parole s'énonce comme l'expérience quasi simultanée de l'exil, et d'une souffrance interminable vouée au silence:

«Le ciel est loin,
Sans étendue,
Au bout de la Terre.
Dans mes montagnes natales, qui brûlent,
Un chasseur de lumière,
Plus égaré que moi,
Cherche le soleil dans les eaux qui
Manquent aux sources.
Je suis là,
En contrechamp, dans les vallées de l'Hindu Kuch,
Et las de ne plus savoir cadrer un vieil homme
Qui se demande s'il est au commencement ou à la fin de la Terre,
Et son petit-fils qui ne sait plus s'il est
Sourd ou si le monde s'est tu

Pour en faire un film, Terre et cendres.»
(BC, 180-109)

Ce poème retrace l'expérience cinématographique du roman *Terre et cendres* adapté au cinéma par Rahimi lui-même. Il expose le vécu mélancolique, l'expérience du voyage et la guerre illustrée par l'image des montagnes qui brûlent. Les traits du vécu mélancolique sont décelables de surcroît: le sentiment de lassitude (*las de ne plus savoir encadrer un vieil homme*), l'égarement (*plus égaré que moi*), le sentiment de nostalgie d'un pays brûlé (*dans mes montagnes natales, qui brûlent*), la perte (*qui se demande s'il est au commencement ou à la fin de la terre*). La souffrance, le sentiment de déracinement sont présents, mais déplacés; ils ne sont pas liés directement au moi lui-même, ils appartiennent à son horizon figuré. D'une certaine manière, le sujet écrivant présente une peinture réaliste de son état psychologique face à la souffrance éprouvée par les souvenirs de la guerre. L'impuissance de la parole est encore mentionnée et illustrée par la perte du petit-fils comme l'un des constituants du vécu mélancolique.

L'œuvre de Rahimi est très riche, elle est fondée sur le métissage des genres littéraires, notamment entre prose et poésie, pour renforcer à la fois l'esthétique du texte et proposer au lecteur un tissu littéraire caractérisé par l'ouverture et la pluralité des regards. L'expérience poétique représente pour lui une manière de dire le monde, vers une expérience mystique et spirituelle de l'écriture. Par rapport à cette vaste tradition de la poésie persane, l'originalité de l'œuvre de Rahimi réside dans le fait qu'il utilise ses propres compositions poétiques. Ses poèmes ne sont pas fondés sur des normes bien déterminées de la poésie en vers



libre, ils sont libres comme des souffles qui ne se déterminent pas par un enchaînement des vers, car la poésie est par essence une expression de la liberté.

Il n'est donc pas surprenant que son écriture soit libre, qui s'offre au mélange des genres, à la mise en forme culturelle, à l'interprétation mystique de la vie et du monde. La poésie est l'espace symbolique qui donne vie aux choses éphémères, qui pousse le lecteur à s'interroger sur le rôle et la finalité de la langue de l'écriture. Pour Rahimi, poète des montagnes, des souvenirs, du rêve, de la parole arrachée, de la nostalgie et de la spiritualité, seul le vers poétique perdure et résonne en mémoire. ■

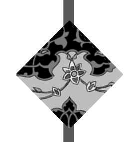
---

* Spécialiste de littérature afghane contemporaine.

1. Paul-Louis Couchoud, *Le Haïkai, Les épigrammes lyriques du Japon*, Paris, La Table Ronde, 2003, p. 25-26.
2. Pascale Senk, *L'Effet Haïku*, Paris, Leducs éditions, 2016, p. 12.
3. Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, p. 34.

Massoud Rajabniâ

Mojtabâ Tabrizniâ
Traduction : Somaye Kabiri



Massoud Rajabniâ est un traducteur, écrivain et chercheur en langue et civilisation persanes plutôt méconnu. Il est notamment l'auteur de plusieurs traductions majeures dans le domaine de l'histoire et de la langue persanes.

Né en 1920 à Téhéran, Massoud Rajabniâ entame sa scolarité à l'école Firouz Bahrâm et la termine au réputé lycée Alborz. Il poursuit ses études à l'Université de Téhéran avec une maîtrise en littérature persane obtenue en 1963 et une maîtrise en sociologie de l'Institut des études et des recherches sociales de l'Université de Téhéran.

Il devient célèbre avec une remarquable traduction de *David Copperfield* en 1950. Mais ce projet littéraire reste le seul de sa carrière. Après ce livre, Rajabniâ traduit uniquement des ouvrages historiques ou sociologiques. Ses centres d'intérêt sont l'histoire et la sociologie, notamment la sociologie de l'art, et il s'intéresse tout particulièrement à l'histoire sociologique des arts en Iran et dans le monde musulman.

La prose de Rajabniâ est très caractéristique. Sa maîtrise de la langue persane moderne, la facilité d'écriture et ses tournures rappelant le persan ancien sont bien reconnaissables. Son écriture, tout en étant facile à lire, est très châtiée. Son style de traduction et sa prose montrent sa maîtrise de la prose littéraire persane.

Parmi les ouvrages traduits par Massoud Rajabniâ, citons:

- *Sharh-o Ta'lighât bar Tazkarat-ol-Molouk* (Commentaires de la compilation de *Tazkarot-ol-Molouk*) de Vladimir Minorsky, Amir Kabir, Téhéran 1989.

Le *Tazkarat-ol-Molouk* est un mémoire rédigé par un certain Mirzâsâmiâ, qui revient dans le détail sur la vie à la cour safavide à Ispahan entre 1724-1729. Ce document comporte de précieux éléments sociologiques et historiques quant à l'administration et la politique safavides pendant ces années. Quant à Vladimir Minorsky, c'est un orientaliste bien connu en Iran, notamment par ses travaux et recherches sur l'histoire administrative de l'ère safavide en Iran.

- *L'Histoire de la Médecine Islamique*, Edward Brown, 5e édition, Ed. Scientifique et culturelle, Téhéran, 1992. Cet ouvrage comprend quatre discours autour de l'histoire de la médecine islamique par le célèbre orientaliste, à l'occasion d'un séminaire de 16 séances tenues à l'Université de Cambridge.

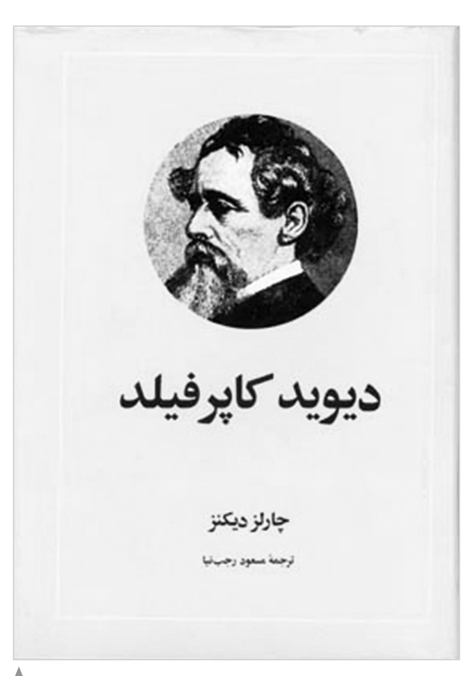
- Le récit de voyage de Ruy Gonzalez de Clavijo, *La Route de Samarcande au temps de Tamerlan (Relation du voyage de l'ambassade de Castille à la cour de Timour Beg, 1403-1406)*, 3e édition, Ed. Scientifique et culturelle, Téhéran 1995.

Cet ouvrage revient en détail sur une mission diplomatique d'une ambassade espagnole conduite par Ruy Gonzalez de Clavijo. Ce dernier y décrit avec précision tant le voyage que la personnalité mystérieuse et célèbre de Tamerlan, dont les Européens espèrent qu'il les aidera à contrer les Ottomans.

- *Don Juan of Persia: A Shi'ah Catholic, 1560-1604. Avec les commentaires de Guy Le Strange, éd. De Poche, Téhéran, 1959.*

Il s'agit d'une traduction en persan d'un ouvrage rédigé en castillan par Ulug Beg, secrétaire d'une mission diplomatique safavide qui décide de se convertir au catholicisme et s'établit en Espagne. Cet ouvrage est connu pour être l'un des plus anciens récits de voyage iraniens en Europe, bien que l'authenticité du récit ait été parfois mise en doute.

Il devient célèbre avec une remarquable traduction de *David Copperfield* en 1950. Mais ce projet littéraire reste le seul de sa carrière. Après ce livre, Rajabniâ traduit uniquement des ouvrages historiques ou sociologiques. Ses centres d'intérêt sont l'histoire et la sociologie, notamment la sociologie de l'art, et il s'intéresse tout particulièrement à l'histoire sociologique des arts en Iran et dans le monde musulman.



Couverture de la traduction *David Copperfield* par Massoud Rajabniâ

-The Heritage of Persia: The pre-Islamic History of One of the World's Great Civilizations, de Richard N. Frye, Ed. Scientifique et culturelle, 1989. Cet ouvrage revient sur l'histoire iranienne, avant l'islam jusqu'au début de la période islamique.

-*Zoroastre: étude critique, avec une traduction commentée des Gâthâ,* de Jacques Duchesne-Guillemin, 2e édition, Ed. Morvârid, Téhéran, 1984.

-*Papal Envoys to the Great Khans, Igor de Rachelwiltz,* éd. Khorâssâni, Téhéran, 1974.

Ce livre est un ouvrage de référence sur les relations entre l'Europe et l'empire mongol par le grand spécialiste de l'empire Mongol, Igor de Rachelwiltz.

- *Les Parthes*, Colledge, Malcolm A. R, Ed. Administration de Culture et d'Art, Téhéran, 1976, nouvelle édition (1999, 2001).

Cette œuvre est une somme de recherches et de découvertes sur l'époque mal connue des Arsacides et comprend notamment des données sociales et économiques sur cette période. Ce livre aborde également le territoire arsacide, les territoires d'origine des Parthes ou les relations entre l'Empire romain et les Arsacides. Plusieurs chapitres sont également consacrés à l'art, aux croyances, à l'architecture et aux coutumes arsacides. Les chapitres finaux traitent de la chute de cet empire mal connu et des vestiges qui en demeurent aujourd'hui.

- *Les Arméniens*, de Sirarpie Der



Massoud Rajabniâ

Nersessian, Ed. du Centre culturel d'Asie, Téhéran, 1978.

Cet ouvrage revient sur l'histoire des relations entre les Arméniens et les Iraniens, notamment via leurs relations culturelles et historiques, et étudie la manière dont l'Iran a pu influencer l'histoire arménienne.

-*The Golden Age Of Persia: The Arabs in the East,* Richard Nelson Frye, Ed. Soroush.

Cet ouvrage étudie la situation sociale et économique de l'Iran à la fin de l'époque sassanide, puis l'épanouissement de la culture islamique dans les 2e et 3e siècles ayant suivi l'invasion arabe. R. N. Frye s'intéresse tout particulièrement au processus d'apparition de la langue dari khorâssâni, puis à la diffusion de cette langue.

- *I Persiani* (Les Persans), d'Alessandro Bausani, éd. Rouzbehan, Téhéran, 1980. Cet ouvrage revient sur l'histoire iranienne dans une perspective économique et sociale. L'auteur étudie en particulier l'impact des principales routes commerciales (la Route de la Soie et la Route des Epices) dans les échanges culturels entre l'Est et l'Ouest en Iran. Il étudie également le rôle du mélange des civilisations dans l'apparition des dynasties achéménide, parthe, sassanide, safavide, ainsi que dans les modalités de la diffusion de l'islam en Iran.



Couverture de *Tazkarat-ol-Molouk* par Massoud Rajabniâ

- *Geometric Concepts in Islamic Art,* El-Said, Issam, and Aïcha, Parman, Ed. Soroush, Téhéran, 2e edition, 1998. Cet ouvrage important sur la géométrie des formes dans l'art islamique est malheureusement peu connu.

- *L'art de l'Islam. Langage et signification,* Burckhardt, Titus, Soroush, Téhéran, 3ème édition, 1999.

- *The Political and Social History of Khurasan under Abbasid rule. 747-820,* de Daniel, Elton L., éd. Scientifique et culturelle, Téhéran, 1ère édition, 1988. Ce livre revient sur la scission du Khorâssân des Abbassides grâce aux apports importants de la civilisation iranienne préislamique.

- *Life under the Abbasids,* de Muhammad Manazir Ahsan, Ed. Scientifique et Culturelle, Téhéran, 2e édition, 2001.

Cet ouvrage important d'anthropologie revient sur les coutumes et la vie des différentes classes sociales sur les territoires islamiques de l'an 170 à 289 de l'Hégire (IX-Xe siècles). Les habitudes vestimentaires, l'alimentation, l'architecture urbaine, les meubles, les coutumes de chasse, les jeux, les manifestations sociales, les fêtes, etc. sont notamment évoqués.

La dernière traduction en cours de Massoud Rajabniâ était un autre ouvrage de Richard Nelson Frye sur l'histoire antique iranienne, mais il est malheureusement décédé avant d'avoir pu en achever la traduction. ■

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

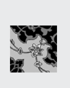
Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

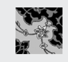
La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

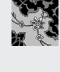
Toute citation reste autorisée avec notation des références.


ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.


در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.


مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.


چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.


« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.


نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

Nom de la société (*Facultatif*)	مؤسسه
Nom — نام خانوادگی	Prénom — نام
Adresse	آدرس
Boîte postale — صندوق پستی	Code postal — کدپستی
E-mail — پست الکترونیکی	Téléphone — تلفن

- ☐ یک ساله ۱۰۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ **1 an 100 000 tomans**
- ☐ **6 mois 50 000 tomans**

اشتراک از ایران برای خارج کشور با پست عادی

- ☐ شش ماهه ۲/۲۵۰/۰۰۰ریال
- ☐ یک ساله ۴/۵۰۰/۰۰۰ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- ☐ **6 mois 200 000 tomans**
- ☐ **1 an 400 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

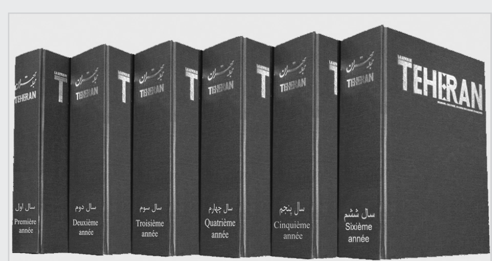
حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir



L'édition reliée des précédents numéros de *La Revue de Téhéran* est désormais disponible en volumes annuels au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.

دوره های پیشین رُوو دو تهران
در مجلدهای سالانه عرضه می گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا
به فروشگاه انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** 120 Euros

☐ **6 mois** 60 Euros

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

www.teheran.ir

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان مصدق جنوبی (نفت جنوبی سابق)،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نشانی الکترونیکی:mail@teheran.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواگلیز (رضوی فر)

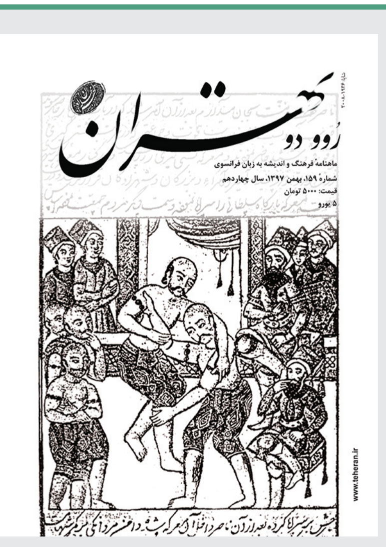
دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیر بریگودیو
میری فِررا
الودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی
سعید خان آبادی
مرضیه خزایی

طراحی و صفحه آرایی
منیرالسادات برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی



Recto de la couverture:
Page d'un manuscrit persan illustré représentant la lutte de deux pahlavâns ; œuvre d'Ibn Mohammad Torjan Favâhi datant du règne du roi safavide Soltân Hossein.

رُوو دو تهران

شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۱۵۹، بهمن ۱۳۹۷، سال چهاردهم

قیمت: ۵۰۰۰ تومان

۵ یورو

www.teheran.ir